

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثاني)

الزمن السحري
توالد السرد
مباهج الخلافة
الكلمة الحبيسة
الكتاب الغريق
الراعي والحملان
موسيقى الأفلاك
نقد ألف ليلة الجديد
عبد الفتاح الجمل

دراسات

معاينات

نعية وداع



المجلد
الثالث عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثالث عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٤



الف ليلة وليلة

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته

ناظرة تنديل

سكرتارية: أمال صلاح

صالح راشد

• الأقطار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٦٦ بيرز - العراق ٢ دينار
لبنان ٢٦٦٧ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦
سنت - تونس ٤٥٣٣ مليم - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار .

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشاً + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بمحاذاة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥٠ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للمؤسسات . مصاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة : فصول ، الهيئة للدراسة العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

• الإعلانات : ينطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها للتحميل .

٢٠٠ قرش

الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدي إلى سهير القلماوي
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة

الليلة واليلة

(الجزء الثانى)

● فى هذا العدد :

● مفتتح

- | | | | | | |
|-----|-------------------|-----|-------------------|-----|---------------------------------------|
| ٧ | رئيس التحرير | ١٠ | فاروق خورشيد | ١٠ | الميلالى والحضارة الإسلامية |
| ٢٠ | محسن جاسم الموسوى | ٢٠ | سيلفيا بافل | ٢٠ | صبيح الكلام وأوجه الكتابة فى الميلالى |
| ٤٧ | حازم شحاتة | ٤٧ | ساندرا ناداف | ٤٧ | توالد السرد فى ألف ليلة |
| ٦٠ | جمال الدين بن شيع | ٦٠ | منى مؤنس | ٦٠ | فعل الحكى فى الميلالى |
| ٧٧ | أندراش هامورى | ٧٧ | مصطفى الكيلانى | ٧٧ | الزمن السحرى وحركة التكرار |
| ٩٤ | محمد بدوى | ٩٤ | عبد الفتاح كيليطو | ٩٤ | ألف ليلة أو الكلمة الحبيسة |
| ١١٥ | إليوت كولا | ١١٥ | ديفيد بينولت | ١١٥ | حكاية الملك قمر الزمان |
| ١٢٢ | حسن طلب | ١٢٢ | أميمة أبو بكر | ١٢٢ | موسيقى الأفلاك |
| ١٣٢ | محمد رجب النجار | ١٣٢ | | ١٣٢ | المرأة / الحكاية فى الحمال والبنات |
| ١٣٩ | | ١٣٩ | | ١٣٩ | الراعى والحملان |
| ١٧٢ | | ١٧٢ | | ١٧٢ | الكتاب الفريق |
| ١٧٨ | | ١٧٨ | | ١٧٨ | التغيل الشعبى للسندباد |
| ١٩٧ | | ١٩٧ | | ١٩٧ | مباهج الخلافة |
| ٢٢١ | | ٢٢١ | | ٢٢١ | ليزيس خلف قناع شهرزاد |
| ٢٣٩ | | ٢٣٩ | | ٢٣٩ | المسخ فى حكايات ألف ليلة وليلة |
| ٢٥١ | | ٢٥١ | | ٢٥١ | قصص النخب فى الميلالى |

المجلد
الثالث عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٤



٢٦٩ مصطفى عبد الغنى
٢٨١ محمد حسام لطفى

- علماء الدين فى مجمع الليالى
- محاكمة ألف ليلة وليلة



• متابعات

٢٩١ فريال جويوى غزول
٣٠٢ عادل بدر

- جولة فى نقد ألف ليلة الجعيد
- دراسة سيمالية لحمال بغداد

(الجزء الثانى)

• تحية وداع

٣١١ صبرى حافظ

- عبدالفتاح الجمل : قيمه الثقافية وإيجازاته الإبداعية



مفتتح

أول ما يصافح عين القارئ لأطروحة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة - بعد المقدمة التى كتبها أستاذها طه حسين - هو الكتاب الأول من الأطروحة، وعنوانه «ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب». والكتاب دراسة ضافية، تبلل جهدها فى الحصر والاستقصاء، فى حدود وقتها (وقد نوقشت الأطروحة فى يونيو ١٩٤١) لعرض وتقديم نسخ ألف ليلة المطبوعة والمترجمة ما بين كلكتا وبرسלו والقاهرة وبירות وباريس واسطنبول، ويعرض الكتاب لترجمة أنطون جالان الشهيرة بإضافاتها، وطبعاتها المتعددة، والترجمة عنها إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والهولندية والدانماركية والألمانية والسويدية والروسية والبولندية والهنجارية. وقد أدى نجاح هذه الترجمات التابعة إلى ترجمات مباشرة أخرى، كما فعل فون هامر وفيل وهانج وليتمان فى الألمانية، وهنرى تورنز وإدوارد لين وجون بين فى الإنجليزية. وإلى جانب الترجمة، يقرأ القارئ فى هذا الكتاب، عن دراسات العلماء الألمان والإنجليز والفرنسيين والدانماركيين والأمريكيين عن أصل «الليالى» والكيفية التى تركبت بها ومنها. ويقرأ القارئ بعد ذلك عن أبحاث أخرى للموضوعات والقيمات والوظائف. وهناك الدراسات المقارنة التى تصل بين الشعوب والأجناس، ودراسات الموازنة التى تقارن بين ألف ليلة وغيرها من أنواع الأدب العربى وأشكاله. وينتقل الكتاب إلى الحديث عن أثر «ألف ليلة» فى الآداب العالمية والبيئات الأدبية المختلفة، ونشهد طيفاً بهيج الألوان من أشكال التأثير الفارسية والتركية والفرنسية والإنجليزية، وننتقل ما بين فنون الكلمة وفنون اللون والنغمة والحركة.

وبعد أن يفرغ القارئ من هذا الكتاب الأول من أطروحة سهير القلماوى، يثور السؤال فى رأسه. ويولد السؤال المثار عشرات من الأسئلة التى لا تكف عن طلب الأجوبة. ومن المؤكد أن هذه الأسئلة كانت أحد الدوافع لما رأيناه من تطورات مذهلة فى دراسة ألف ليلة وليلة، بعد أن كتبت سهير القلماوى ما كتبت فى أطروحتها التى ناقشتها فى عام ١٩٤١. لقد اتسعت الدائرة الجغرافية للدارسين فى الشرق والغرب، واتسعت الدائرة المنهجية لدراسة المصادر والأصول وأشكال التأثير والتأثير. وتحولت ألف ليلة وليلة، مع مرور الوقت والتغير المتدافع للمناهج والإجراءات، إلى مرآة ينعكس عليها التعدد، وتنعكس هى لغة الاختلاف. وما كان يشار إليه فى سطر واحد،

أحياناً، في أطروحة سهر القلماوى، أصبح موضوعاً لأطروحة دكتوراه. وما كانت تعبر عليه سهر القلماوى عبوراً سريعاً. أصبح منطقة جذب للكثير من الأعين الفاحصة في الشرق والغرب. وبعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غريباً حديثاً، بدأ أنطوان جالان الذي عمل سفيراً في اسطنبول، وقضى حياته يقتنص التحف الشرقية، إلى أن عثر على ألف ليلة وليلة، وتعرف حكاياتها شفاة على لسان أحد المارونيين من حلب، أقول بعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غريباً حديثاً، بوصفها طرفة شرقية، تحولت إلى فضاء لا نهائي متعدد الأبعاد، يستوعب كل الجسيمات، ابتداءً من أصل المولد وانتهاءً بروافد التأثير، ويجذب إليه أنظار المترجمين والدارسين والقراء من الباحثين عن المتعة الأدبية في كل لغات العالم.

ولكن ما السر في ذلك كله؟ ليس سحر الشرق وحده، ليس عالم المحرمات، ليست الدهاليز المخفية الجذابة التي يفتحها الحكى للخيال، ليس الجنس الذي يجتذب المحرمين كما تجتذب النار الفراشات، ليست التحولات والغرائب والعجائب، ليست حكايات الحيوان أو السحر، إن كل ذلك موجود، ومثير، يفتن القلوب والعقول. لكن ما يكمن وراءه أعمق من ذلك كله. إنها رمزية المعرفة وسحرها. المعرفة التي تتحول بها شهزاد إلى نمط من الأنماط العتيقة الممسدة لحضورها، والتي تتحول شخصيات كثيرة في الليالي إلى تجليات لها. ما الذي فعلته شهزاد؟ مارست سحر الحكى، واكترفت فعل القصة. لكن حكى ماذا؟ والقصة عن أى شيء؟ إنها الصورة الأثوية لبديا الحكيم، في كلبية ودمنة، بيدبا الذي نقل، بالمعرفة، دبليم السلطان الطاغية من مستوى الضرورة الحيوانى إلى أفق الحرية الإنسانى. بيدبا وشهزاد صانعا معرفة، يقودان من يقترب منهما إلى قارات مجهولة من المعرفة اللامحدودة. وكما تنتقل الرحلة معهما عبر صوى التمثيلات والكنائيات والاستعارات والمجازات التي تسمى حكايات، ونرى من صنف البشر والحيوان ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ونشهد من المنزى والمعنى ما يستحق أن يكتب على أمانق البصر ليكون عبرة لمن اعتبر ومن لم يعتبر، يتحول القارئ المضمن والمروى عليه، في دنيا الليالي، وينتقل من حال اللا معرفة إلى المعرفة، من الوعي التجريبي الفجج إلى الوعي الممكن الواعد، من خشونة الحس وحوشية الرغبات إلى رهافة الشعور وشفافية النزعات.

تخلطنا ملحمة جلجامش عن أنكيبدو الذي كان يهيم في البرية، مع الوحش والحيوان، كأنه أحد الوحوش البرية، إلى أن تأتى إليه شمخت الساحرة، تقتنصه بروحها وجسدها، فيغير أنكيبدو، يفارق صورته البرية، ويتحول عن حضوره الوحشى، ويصير أكثر صمتاً لأنه صار أكثر معرفة.

ذلك هو ما فعلته شهزاد بشهريار، أخرجه من صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى. أداتها في ذلك أنها قرأت ودرت، وحفظت أسرار المعرفة، واستوعبت خزائن العلوم، فاستطاعت أن تفعل في شهريار ما فعلته شمخت في أنكيبدو بأكثر من معنى. ولكنها عندما فعلت ذلك لم تكن أعراية الأصل، أو هندية، أو فارسية، بل كانت نموذجاً عتيقاً للإنسان الخالق، حامل الأسرار، سارق النار، رسول المعرفة والحكمة الذي يسر بعضاء كل من يحتاج إليه. ولأن شهزاد واحدة من النماذج الإنسانية العتيقة، فهي تختزل الرغبة الإنسانية في المعرفة، وتتطوى على شوقها اللاهب في التعرف، والمزيد من التعرف. ولذلك، تحولت شهزاد، منذ أن ولدها الخيال الإنسانى، إلى رمز متعدد الأبعاد، كأنها جبل المغناطيس الذي يجذب إليه كل من يقع في مجاله، ويقترب من دائرته، ولكن شهزاد لا تحطم من يقترب منها، كما يفعل جبل المغناطيس، إنها تستوعبه ليضيف إليها. وتحتويه ليسهم في وجودها.

هكذا، صارت شهرزاد طبقات وطبقات من الدلالات الإنسانية، وصارت ألف ليلة وليلة قطاعات وقطاعات من الخبرة الإنسانية. وتراكمت الطبقات والقطاعات في تركيب فريد، يشد الجميع لأنه من صنع الجميع. هكذا، تخلق سحر الحكايات التي تجذب كل البشر لأنها تنطوي على حلم كل البشر في اكتشاف المجهول، في أن نعرف أكثر مما نعرف، وأن نرحل ولا نقيم، أن نتحول ولا نثبت، أن نتجدد ولا نحمد، أن ندرك أهمية المعرفة التي لا تكف عن التولد، والإبداع الذي لا يكف عن التطلع إلى أفق ليس له حد أو مدى.

وكما خزن ملوك ألف ليلة وليلة وأثرهاؤها المعرفة في خزائن الحديد ليصونوها، وليحتفظوا بها كما يحتفظ الإنسان بألمن ما لديه، خزنت الذاكرة الإبداعية الإنسانية حكايات ألف ليلة، وظلت تضيف إليها. وبالقدر نفسه، ظلت ألف ليلة تضيف إلى البشرية، وتعد من يتطلع إليها بمزيد من المعرفة، ومزيد من الفهم، ومزيد من الدراية. وذلك وجه من أوجه الليالي، يستحق المزيد من الكشف عن المزيد من أسرارها .

وليس التمهيد



المليالى والحضارة الإسلامية

مناقشة ورؤية

ناروق خورشيد *

والحقيقة أن الملاحظات التى يتحدث عنها الناشر،
والتي ملأت الكتاب، هي تعليقات مطولة تتناول بعض
الظواهر الاجتماعية التى دلت عليها قصص الكتاب
والتي تعكس واقعاً اجتماعياً عاشته البلاد الإسلامية في
فترات زمنية بذاتها. وهو ينهى الترجمة بفصل طويل عن
الأدب العربى، وعن المعلومات التى ظهرت عن (المليالى)
من خلال دراسات المستشرقين الذين اهتموا بالكتاب
قبله، والمترجمين الذين تصدوا لتقديم الكتاب إلى
اللغات الأوروبية المتعددة. فالواقع أن هذه الحكايات
عرفت طريقها إلى الدراسات الفولكلورية والأدبية منذ
عام ١٧٠٤م حين بدأ أنطوان جالان في نشر ترجمته
الفرنسية لـ (ألف ليلة وليلة) على أجزاء تخطفتها
الأيدى في باريس فور طبعها حتى انتهت منها عام
١٧١٧م. فمنذ ظهرت هذه الترجمة الفرنسية في أوروبا،
والترجمات تنوالى إلى كل اللغات الأوروبية، والناشرون
يقبلون على نشر هذه الترجمات التى أعيد طبعها أكثر
من مرة، لما كانت تلاقي من نجاح شمس كبير في كل
لغة نقلت إليها.

كتب الناشر (ليونارد. س. سمترز) في مقدمة
الطبعة التى قام بنشرها بالإنجليزية لـ (ألف ليلة وليلة)
عام ١٨٨٥:

«في مجالتي لفصول كاملة من النص مع
مراعاة المصنيد من ملاحظات المترجم
الأنثروبولوجية، وسخ في ذهني أن هذا
الكتاب ليس فقط كتاباً كلاسيكياً، بل هو
كتاب علمي وأنثروبولوجي أيضاً. وأنه لابد
أن يحظى باهتمام أكبر من الاهتمام الذى
تحظى به مجرد قصة تقرأ للمتعة».

والترجمة التى تحدث عنها الناشر هي ترجمة
الكاتبين سير «بورتون» التى تعد أضخم ترجمة ظهرت
في الغرب برغم العدد الكبير من التراجم التى ظهرت
لـ (ألف ليلة وليلة)؛ فالترجمة في عشرة أجزاء يليها
ملحق في سبعة أجزاء أخرى.

* رائد من رواد الدراسات الشعبية.

يقصد ترجمة جلالان عام ١٧٠٤م - حتى ذهب يفترض مختلف القروض حول هذه القصص، وأخذ يشكك القراء في عبقرية العربي وخياله الخصب.. وهذا ليس يستبعد على الغربيين؛ فقد كانوا في ذلك العصر خاصة يحملون كل ضغينة وحقد للعنصر السامي. وكانوا يهاجمونه بمختلف الوسائل.. وشق عليهم أن تكون هذه الثروة القصصية في اللغة العربية، لمرة من ثمار الحضارة الإسلامية.

والدراسات العديدة التي قام بها المستشرقون وعرضتها سهير القلماوى في كتابها القيم (ألف ليلة وليلة) الذي نالت عليه إجازة الدكتوراه، تؤيد هذا الاتجاه وتثبت بما لا يدع مجالاً للشك. ويقول فؤاد حسنين:

«اتجه بعض علماء السنسكريتية من الأوروبيين في ذلك الوقت إلى القول بأن (ألف ليلة وليلة) ترجمة لقصص هندية. والهنود (آريون) فهذه الثروة إذن آرية. وكان على رأس هذه الجماعة من العلماء (شليجل) و(جولدتسيهر). ثم ظهرت جماعة أخرى من الأوروبيين أيضاً ومن المهتمين بالدراسة الهندية أمثال (فيير) و(جرای) و(شرنيتشه)، وانضم إليهم بعض علماء اللغات السامية أمثال (مللر) و(ادستوب) و(ليتمان) وقرروا رأياً وسطاً وهو أن هذه القصص عربية فارسية أو بتعبير آخر سامية آرية..»

والواقع أن أمانة المؤرخين العرب هي السبب الأصلي الذي استند إليه المستشرقون في محاولة إخراج (ألف ليلة وليلة) من الموروث الإسلامي إلى موروثات الشعوب الأخرى التي ترتبط بسبب أو بآخر

ومع هذا النجاح الذي لاقته (ألف ليلة وليلة) باعتبارها عملاً قصصياً شعبياً عالمياً يجد صده المدوى في الشرق والغرب على السواء، بدأت تصدر الدراسات والتحقيقات العلمية التي تتناولها، وبدأت محاولات الوصول إلى أقدم المخطوطات لتصرف الأصول الأولى للكتاب، كما بدأ البحث عن المصادر الحقيقية للقصص الكثيرة مختلفة المنهج والاتجاه في داخل الكتاب، وبرزت إلى جوار اسم «جلالان» أسماء «جوتيه» و«برسفال» و«دراكولا»، مترجمين ومعبين على (ألف ليلة وليلة) في نصها الفرنسي. كما برزت أسماء «فون» و«جرغف» و«ليتمان» في الألمانية. و«ليتمان» هو صاحب الترجمة الألمانية الأمانة التي لم تعتمد على نسخة «جلالان» الفرنسية، وإنما اعتمدت على أصل عربي مطبوع في كلكتا.

أما في الإنجليزية، فبرزت أسماء «سكوت» و«كوزر» و«لين» و«جون بين»، ثم أخيراً «بورتون» الذي أشرنا إلى ترجمته. والواقع أن وقوفنا عند هذه الترجمة بالذات كان لما ساقه المترجم من تبرير للتعليقات الأنثروبولوجية الكثيرة التي ملأ بها ترجمته؛ إذ بررها بأن الإنجليزية في أمس الحاجة إلى معرفة الشرق في حياته الاجتماعية لتسهيل عليهم مهمتهم فيه. وقد كانت مهمة الإنجليزية في عام ١٨٨٥ في الشرق، كما هو معروف، مهمة استعمارية محضة.

فالمعرفة إذن ليست لذات المعرفة. والتعليقات العلمية والأنثروبولوجية والأدبية التي شغلت حيزاً كبيراً في هذه الطبعة الضخمة لم تكن لوجه العلم والمعرفة، وإنما كانت خدمة لأهداف استعمارية لم ييخل عليها المترجم بكل الجهد والوقت والدأب الذي تتطلبه أمثال هذه الدراسة. ويقول فؤاد حسنين على، ص ١٥٥ من كتابه القيم (قصصنا الشعبي):

«هناك نفر من العلماء الأجانب ما كاد يطلق على الترجمة التي نشرها (أنطوان جلن) -

ابن النديم يوضح حقيقة الموقف بالنسبة إلى الكتاب وصورته الفارسية، وبالنسبة إلى ما تم حيال الكتاب في المراحل الأولى لدخوله إلى العربية.

يقول محمد بن إسحاق النديم في صفحة ٤٢٢ من طبعة المطبعة التجارية، في مستهل المقالة الثامنة من الجزء الثامن من كتابه:

«أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وحمل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية.. ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناولوه الفصحاء البلغاء فهدبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه.. فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب «هزارأفسانه» ومعناه الألف خرافة».

ونص ابن النديم واضح في مسار أدب (الخرافات) ومصادره عند العرب باعتباره أدباً متكاملًا، ألُفَّت فيه المؤلفات ووضعت في الخزائن، واهتم بها الملوك. فعنده أن هذا المصدر هو الفرس، وأن هذا اللون من الأدب إنما عرفته الحضارة الإسلامية بشكله الواسع المنظم الذي يجعله أدباً قائماً بذاته عن طريق دخول الفرس إلى الإسلام، وتحولهم إلى الدين الإسلامي داخلين فيه بكل مسووثاتهم الحضارية القديمة، وبكل مكونات هذه الحضارة العريقة من علم وفن وأدب. فحين دخل الفرس الإسلام أصبحوا جزءاً منه يتفاعل مع العرب ليكون ما يسمى بالحضارة الإسلامية. وليس عجباً أن يتصارع التنصرون على سيادة الدولة سياسياً وفكرياً وفنياً على السواء منذ اللحظات الأولى لإسلام الفرس وضمهم إلى مكونات الشعب الإسلامي الذي بدأ فيه - منذ الفتح - استزاج الدم العربي بدماء المسلمين الجدد من أبناء

بالشعوب الأوروبية كالهند وفارس - وهما من الأسرة (الهندية - أوروبية)، أو بمعنى آخر إلى الشعوب الآرية التي تلتقي مع الشعوب الأوروبية في النسب، في زعم من قسموا الشعوب طبقاً لقصة نوح وأولاده الثلاثة الذين انحدرت منهم أصول شعوب الأرض في الميثولوجيا السامية العالمية أيضاً؛ فقد أورد المسعودي في الجزء الرابع من (مروج الذهب) أن كتاباً اسمه «ألف ليلة وليلة» ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. وقد عثر المستشرق «هامر» النساوي على هذا النص فأقام الدنيا وأقبلها عن الأصل الفارسي لـ «ألف ليلة وليلة»، وبعده غيره من المؤرخين الدارسين؛ بحيث أصبح هذا الأصل مسلمة معترفاً بها لاتناقص علمياً، وإنما الذي يناقش هو مدى تأثير هذا الأصل على الصورة الحالية للكتاب، ومدى ارتباط هذا الأصل الفارسي بغيره من القصص الهندية والفارسية.

هذا كله والأصل الفارسي المشار إليه لم يعثر عليه أحد، ولم يظهر لأعدت الفرس ولاعدت غير الفرس من الشعوب الأخرى، وإنما الذي ظهر قصص متفرقة تتفق في روحها العام، أو في بعض جزئياتها الأساسية أو الفرعية مع واحدة أو أكثر من قصص (الليالي). أما «ألف ليلة وليلة» كاملة كما هي أو «هزارأفسانه» كما قال عنها المسعودي، فلم تظهر لها حتى الآن مخطوطة فارسية. بل إن المستشرق «لينز» يلخب إلى أن «ألف ليلة وليلة» التي بين أيدينا، غيسر «ألف ليلة وليلة» أو «هزارأفسانه» التي ذكرها المسعودي.

والواقع أن نص المسعودي لا يمكن فهمه إلا إذا رجعنا إلى نص آخر في كتاب عربي مهم آخر هو (الفهرست) لابن النديم. فقد ذكر ابن إسحاق النديم «ألف ليلة وليلة» وذكر أيضاً كتاب «هزارأفسانه». وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم، ولكنهم لم يفيدوا منه إلا من حيث كونه تمضيذاً لنص المسعودي حول الأصل الفارسي لـ «ألف ليلة وليلة»، برغم أن نص

رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكر فيه بالله أو حطر قومه بما أصاب من قبلهم من الأمم من نعمة الله، خلفه في مجلسه إذا قام، قال: إنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه. فلهم إلى فانا أحدثكم أحسن من حديثه ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً مني؟؟.

وهذا النص الذي أورده من ابن هشام يؤيده نص ذكره الهمداني في كتابه (الوشى المرقوم) يقول:

«لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلوم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب، وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها في البلاد، وكذلك من سكن الشام غير بأخبار الروم وبني إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السيادة».

بهذا النص يحدد الهمداني مصادر الثقافة العربية المتعددة. فالعرب لم يكونوا بمعزل عن الحياة الفكرية للشعوب التي جاورتهم، وبالتالي فإن حكايات هذه الشعوب وأخبار ملوكها وأبطالها وقصص سمائها لم تكن بعيدة المثال عنهم. وما دام العرب قد عرفوا قصص رستم واسبنديار، فهم قد عرفوا الأساطير الفارسية القديمة، وكذلك موروثهم من حكايات وقصص. وليس من سبب يدعو إلى أن تتأخر معرفتهم بـ (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) - إذا كان الاسمان يطلقان على

الشعوب الأخرى، فتصبح قضية الشعوبية من أخطر القضايا التي واجهت الأمة الإسلامية وهي في مرحلة هضم مكوناتها لخلق البنيان الواحد. وليس عجباً أن تصبح قضية «عرب وعجم» من القضايا التي واجهت الإنسان المسلم منذ مطلع التكوين الإسلامي الأول. فالعرب عرفوا الحضارة الفارسية قبل الإسلام، وأخذوا عنها وأفادوا منها وقلدوها، وحاكوا عدداً كبيراً من تاليها الحضارية وخاصة في الميدان الاجتماعي والفني، فإذا ما جاء الإسلام اندمج الشعبان اندماجاً كلياً ليسهم كل منهما بتسويبه في بناء الصرح الجديد المشترك، وليقدموا للعالم شيئاً جديداً هو مزيج من جهدهما مع جهود الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام، وكونت ما عرفه العالم باسم الحضارة الإسلامية.

إلا أن نص ابن النديم لا يعني أن العرب لم يعرفوا (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) قبل الإسلام، فليس هناك ما يبرر هذه المسئلة التي أخذ بها المستشرقون دون الوقوف عندها وقفة المناقش المتفحص، كما أخذ بها الدارسون العرب دون تمهل أو إيمان نظر. فالعرب أخذوا عن الفرس الكثير من ألفاظ الحضارة، ودخلت الألفاظ الفارسية ذات الاستعمال الاجتماعي والحضاري إلى لغتهم وأصبحت ألفاظاً عربية مستعملة، وإن عرف أصلها الفارسي ولم ينكر. والعرب عرفوا أيضاً قبل الإسلام، عن طريق الاحتكاك والتجارة، بل الحروب، الكثير من العادات الفارسية والأساطير الفارسية.

وهناك نص ذكره ابن هشام في الجزء الأول من (السيرة النبوية) ص ٣٠٠ من طبعة الحلبي يقول:

«وكان النضر بن الحارث من شياطين قريش ومن كان يؤذي رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب له العداوة، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسبنديار، فكان إذا جلس

أما (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) الذي ذكره ابن النديم أو المسمودي فلم ينص أحد منهما على اسم مترجمه. وهذا يرجح أن الكتاب كان قد ترجم قبل عصريهما بزمان طويل. ويؤيد هذا قول ابن النديم ص ٢٢٣ من (الفهرست) في وصفه كتاب (هزارأفسانه): «ويحوى ألف ليلة على دون المائتي سمر، لأن السمر ربما حدث به عدة ليال، وقد رأيت به شمامه دفعات، وهو في الحقيقة كتاب غث بارد الحديث». فما دام ابن إسحاق النديم قد رآه كاملاً وقرأه بل حكم عليه هذا الحكم القاسي، فلا بد أن الكتاب كان قد اكتمل في صورة من صورته، وتم فيه ماتم في غيره من كتب الأسفار، أي نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وأصبح الكتاب كاملاً تتناوله الأيدي. ومع هذا، فليس أحد يعرف من صنعه، ولان ترجمه ولا من أضاف إليه أو نمقه. إذن، فقد غدا كتاباً شعبياً متداولاً، يدخل في عداد التراث الشعبي، ويعبر عن الروح الشعبية، وتنطبق عليه قواعد كتب الفولكلور المدونة، من أنها مجهولة المؤلف شائعة النسب، ويحق عليها من حيث مستوى حكم رجال البلاغة والأدب وقواعد الكتابة قول ابن النديم «وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

فـ(ألف ليلة وليلة) إذن يكاد يكون المكتسب الشعبي الأول الذي جمع محفوظات الشعب العربي من الأسفار والخرافات أو من القصص. وهذه المحفوظات إما من موروثهم القديم في العصر الجاهلي، وما سبقه، وإما من كل ما نقل إليهم من مأكورات الشعوب التي عرفوها واحتكوا بها، كشموب الهند وفارس واليونان ومصر وغيرها.

وهذا المنحى في الإفادة من كل المأكورات القصصية في بناء الأعمال القصصية الجديدة منحى مألوف ومفهوم. فالقصّة موروث إنساني يجد فيه الإنسان نفسه وتجارب وأشواقه، أيًا كان مؤلفها الأصلي، أو أيًا كان

كتاب واحد، إلى ما بعد الإسلام. نص الهمماني، وكذلك نص ابن هشام، يرجحان معرفة العرب بقصص الفرس قبل الإسلام. أما نص ابن النديم، فهو يورد عبارة «ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه»، وهي عبارة صريحة في معرفة العرب القديمة بخرافات الفرس، وفي مساحتهم هذا النوع من الأدب، وفي تدخّلهم فيه صياغة ونهلياً وتتميقاً، لم في قدرتهم على هذا النوع من التأليف... ثم تلى عبارته التي يقول فيها: «فأول كتاب عمل في هذا المنحى: كتاب (هزارأفسانه)، لتدل على سبق المعرفة القديمة بالكتاب، وبالتالي سبق تناوله نهلياً وتتميقاً، وسبق التأليف في معناه، وفيما يشبهه».

ونحن نريد أن نلّ دلّ بهذا على أن ترجمة الكتاب لم تتأخر حتى عصر المنصور في القرن الثامن الميلادي كما قال «برن»، وكما لاحظت سهير القلماوي في تعليق لها على ما قاله بقولها: «ولعله يقصد عصر دخولها إلى العربية». فنحن لانوافق سهير القلماوي في تأخر معرفة العرب بـ(ألف ليلة) حتى عصر المنصور. وإنما نحن نذهب إلى أن الكتاب دخل المحفوظ العربي مما نقلوه عن الآخرين، قبل هذا بزمان طويل عن ذلك جداً، وأنه عندما وصل عهد المنصور كان قد تم هضمه عربياً وإسلامياً، بحيث أصبح جزءاً من التراث العربي الفكري الوجداني، وبذلك أصبح من التراث الإسلامي الحضاري. فابن النديم ينص على أنه أول كتاب عرفه العرب من كتب الأسفار والخرافات ونقلوه عن الفرس. لم هو حين نص على أن العرب نقلته إلى اللغة العربية لم يحدد زمناً معيناً لهذا النقل. ثم إن الكتب القديمة نصت على أسماء مترجمي الكتب التي قاموا بترجمتها عن غير العربية من اللغات، فقد نص أصحاب هذه الكتب على أن ابن الملقح ترجم (كليلة ودمنة)، بل إن ابن النديم يقول في (أسماء الكتب التي ألفها الفرس) مانصه: «كتاب رستم واسبنديار ترجمة جيلة بن سالم».

قراءة ٩٠٠ و ١٥٠٠ م - وتطمس اللغة واللون
المغلي معالم العنصر الأجنبي للشعر الأكبر
من مادة الكتاب طبعاً فيلجأ .

فالكاتب قد بدأت بتفردة العرب به قبل هذا كما
قلنا، كما أن العنصر الأجنبي امتص وتمثل، وتم
هضمه، ولم يعد إلا مجرد إشارات لمصادره الأصلية، وما
في الكتاب خلق عربي إسلامي جديد امتلاء بالروح
الثقافية الإسلامية، وأصبح تعبيراً عن الوجود الحضاري
الإسلامي. ولكن هذا التطور الفني والاجتماعي
والتاريخي الطبيعي لا يرضى الأستاذ «جرونيباوم» فهو
يستمر في حديثه عن الكتاب قائلاً:

«إن روح الإسلام راحت تشيع في حكايات
يهودية الأصل أو بوذية أو هينستية، وحلت
النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم
الإسلامية في هذه محل الأوضاع السابقة
للمادة الأصلية، وأضفت على الكتاب تلك
الوحدة في الجو التي هي من أبرز ما تتسم به
الحضارة الإسلامية من خصائص، والتي تمنع
المشاهد لامتصاصه من أن يلحظ لأول وهلة
ذلك التجميع المبرقش للعناصر غير المتجانسة
التي تتركز منها تلك الحضارة» .

وعلى الرغم مما في عبارة «جرونيباوم» من سم
تقطر به الكلمات والحروف، فإن الحقائق لا يمكن
تفجيرها وإفكارها، فمادام كانت تكون (ألف ليلة وليلة) إن
لم يعمل فيها العقل العربي المبدع، والوجدان الإسلامي
الخالق؟ لا تحسب إلا أنها كانت ستصبح شيئاً آخر غير
(ألف ليلة) ، شيئاً نعرفه قائماً في البقايا الفولكلورية
لبعض الشعوب التي لم تجد من يحفظ المعنى الإنساني
الشامل فيها ليحمل منها نقلة حضارية واضحة. إن
المستشرق «جرونيباوم» يجهل نفسه، في فصل بعنوان:
«يونان في ألف ليلة»، ليثبت أن هناك الكثير من المؤثرات

موطن تأليفها الأصلي. ولعلها بهذا أسرع الأعمال الفنية
يوناناً في ضمائر المتلقين، وأكثرها قدرة على أن تلائم
في كل بيئة جديدة تدخلها مع طبيعة هذه البيئة
وروحها، لتغدو معبرة عنها هي، قدر ما عبرت عن بيئتها
الأولى التي نشأت فيها.

وهذه الحقيقة أساس عمل عالم الفولكلور، فهو
يحاول من خلال النص القائم أمامه أن يستخرج آثار
البيئات الاجتماعية والجغرافية والتاريخية التي تظهر في
النص، أو التي تركت بصماتها على النص. (ألف ليلة
وليلة) تحمل بصمات هندية وفارسية ويونانية وفروعونية
وعربية قديمة، كما تحمل أيضاً بصمات بيئات جديدة
تكونت بعد الإسلام في مصر والعراق والشام، وذلك في
الأجزاء التي يسميها المستشرقون بالأجزاء المصرية أو
البغدادية. فتأليف القصص اعتماداً على كل ما وصل
القاص من مأكورات عمل طبيعي معروف، واعتماد
الكاتب على كل ما سبقه من تراث شيء شائع، لا يحتاج
إلى كل هذا العناء في محاولة نسبة الكتاب مرة إلى
الهند، ومرة إلى فارس، ثم مرات عدة إلى غيرهما من
الشعوب، ليتمكن لمستشرق أو لآخر أن ينزع الكتاب من
مكانه في الموروث الحضاري العربي، ليدخله في موروث
شعب آخر.

والاستبدلال على بعد الزمن بمعرفة العرب (ألف
ليلة وليلة)، الذي أقمنه على نص ابن النديم، ينفي
مناوئاض عليه المستشرقون من اعتبار الكتاب من نتاج
العصر عباسي، وينفي أيضاً القضية التي أقام عليها «فون
جرونيباوم» أحكامه على (ألف ليلة وليلة) في كتابه
(حضارة الإسلام) ، حيث يقول في ص ٣٧٢ من
ترجمة الأستاذ عبد العزيز جلاويد:

«تطورت المجموعة الضخمة من الحكايات
والخرافات المعروفة بـ (ألف ليلة وليلة) في
أصقاع مختلفة من العالم الناطق بالعربية بين

قد يعتبر معوقاً حضارياً. ويقول «جرونيوم» في تحديد واضح (ص ٤٠٥):

«اجتمعت عناصر هندية وفارسية ويهودية ويونانية وبابلية ومصرية فضلاً عن عناصر عربية أصيلة فأصبحت كلاً واحداً على أيدي أساتذة مجهولين يرجع إليهم الفضل في تلك الجزالة الهائلة التي ينطوي عليها مجسموع (ألف ليلة وليلة)، وراحت اللغة العربية من حيث الظاهر والروح الإسلامي من حيث الداخل، توحد هذه الخطوط المتعددة، وتتولى حبكها في بساط فاتن، يخطف الأبصار. وإن ألف ليلة في تأليفها بين كل ما هو مختلف وكل ما هو متفاوت، لأشبه الأشياء بمشال مصغر للحضارة الإسلامية بوجه الإجمال».

المسألة إذن أن الجهود التي اتسمت بأنها جهود علمية مخصصة، إنما هي تحاول عن طريق المنهج العلمي إنكار كل الإضافات التي قدمتها الحضارة العربية والإسلامية الشامخة للبشرية عن طريق العطاء الفني والوجداني الذي يعبر عن الإنسان بواسطة الكلمة. والحقيقة أن كل الحضارات تقوم على هذه العناصر المتباينة التي ترثها عن الحضارات المنهارة التي سبقتها، والتي تأتي هي لتحل محلها في قيادة التقدم البشري. ولكن الحضارات الجديرة بهذا الاسم لا تقوم بالتوفيق بين هذه العناصر، وإنما تقوم بهضم هذه العناصر وتمثلها وإفرازها عطاء جليداً متميزاً، وتضيف إليها عنصر الزمن الجديد الذي هو امتداد لعمر الحضارات القديمة، كما تضيف أساساً إليها روح الإنسان الجديد الذي تمكن من قهر الحضارات القديمة التي لم تعد البشرية محتاجها، والتي فضلت عليها بحكم عناصر الاختيار الطبيعي هذه الحضارة الجديدة الوافدة. إلا أن هذا الموقف يذكرنا بقول

الهينستية فيها. والجهود متعصف يرجع فيها الكثير من الحكايات إلى الأصل الهينستي، حيث يشارك الكتاب فيها غيره من الموروثات العالمية القديمة الأخرى، بل بلغ به الأمر إلى حد اعتبار مجرد تشابه الفكرة دليلاً على الأصل الهينسي للحكاية العربية المشابهة لها. فيقول عن «رحلات السندباد» في ص ٢٧٨:

«إن الفكرة مهما تكن منطقية اختراعها، كان أول ظهور أدبي لها في اللغة الإغريقية، لم تتارلها القاص الشرقي فتوسع فيها وأعطاهها شكلاً غير الشكل الذي أعطاهما إياه المؤلف الكلاسيكي».

والفكرة في «السندباد» هي الرحلة إلى المجهول دائماً، والغربة من رحلة إلى رحلة. وهذه الفكرة ليست وفقاً على الإغريق، فقد سبقهم إليها المصريون القدماء، كرحلة «سنوحى» وغيرها من الرحلات التي امتلأت بها قصصهم. والواقع أن التفات التارسين إلى الأصول الفرعونية لـ (ألف ليلة وليلة) التفات غير جاد، فلا نكاد نجد إلا «نولدكه» الذي يلتفت إلى أن قصص الشطار والسحر فيها أصول فرعونية، رغم أن نظرة سريعة إلى ما قدمه سليم حسن في كتابه «الأدب المصري القديم» من نماذج قصصية، تؤكد وجود تأثرات واضحة في (ألف ليلة وليلة) بالكثير من الأفكار، بل الحوادث التي وردت في هذه القصص. ولكن إصرار «جرونيوم» وغيره من المستشرقين على البحث عن أصول إغريقية في (ألف ليلة وليلة) مرجعه في الحقيقة إلى موقف يتخذونه من الحضارة الإسلامية كلها بوجه عام، وهذا الموقف يتلخص في عدة نقاط:

الأولى: أن الحضارة الإسلامية لم تقدم شيئاً للإنسانية، بل اقتصررت على القيام بدور الناقل للحضارات القديمة دون إضافة جوهرية. هناك تغيير في الشكل حقاً، ولكن هذا التغيير لا يعتبر إضافة حضارية بل

«آرنولد توينبي» في كتابه (الحضارة في الميزان)، ص ٢٩ من الترجمة العربية:

«منذ قرون طويلة كان أسلافنا يرون في الإسلام خطراً مخيفاً يهددهم قبل أن يسمع الناس بالشيوعية. ففي القرن السادس عشر وهو الزمن القريب منا نسبياً، كان الإسلام يبعث في قلوب الغرب من الهوس ما تبعته الشيوعية في القرن العشرين. وهذا يرجع في جوهره إلى أسباب واحدة، ذلك أن الإسلام كان يعتبر - كالشيوعية - حركة مناهضة للغرب، وبدعة دينية مخالفة لديانة الغرب.. في الوقت نفسه كان الإسلام يستخدم كالشيوعية سلاحاً روحياً لا يمكن مقاومته بالأسلحة المادية».

والثانية من هذه النقاط أن الإنسان العربي في زعم «جرونيانوم» غير قادر على الإبداع. وعلى هذا، فكل ما هو إبداع من تراثه، لابد من إرجاعه إلى عناصر أخرى تنتسب إلى حضارات أقامتها أجناس أكثر امتيازاً. وقد أرسى هذا الاتجاه في أذهان المستشرقين، وأقاموا دراساتهم وبحوثهم في الشعر والأدب على أساسه، وساعدهم على هذا موقف رجال الدين المنقلب على ذلته، والمسطيع في نظرتهم إلى الأمور هذا الموقف الذي طبق المعايير الأخلاقية الصارمة على الفن، فاستنكر وأنكر كل ما هو خروج على القواعد المناسبة للمعنى الخلقى الجامد الذي تصوروا أن الدين يفرضه. وهذا الموقف في الحقيقة تسبب في انهيار الحضارة الرومانية بعد دخولها المسيحية، وبعد تمكن رجال الدين من فرض سيطرتهم الكهنوتية والكنسية على الفكر والفن. ولعله أيضاً تسبب - حين بدلت الشقة الزمنية بظهور الإسلام وفهم روحه الأولى - في تخكم أصحاب العقليات الغيبية غير الفاهمة أو القادرة على الخلق، في عصور تخلف الحضارة الإسلامية، وسيطرتهم على الفكر والفن باسم الدين.

وهذه العقلية هي التي أجازت كل ما هو مسطح من نتاج فن، وهي نفسها التي رفضت كل ما هو خلاق وإبداعي في إنتاج الفكر والعقل الإسلاميين، فأدت لا إلى تغيير صورة الحضارة الإسلامية وحسب، بل أدت إلى أن أصبح الدين الإسلامي بهذا الشكل الذي فرضوه موقفاً حضارياً، بعد أن كان هو الدافع الحضاري الجديد والخطير الذي خرج به العرب من الجزيرة العربية، ليقيموا أعظم حضارة شهدتها القرون الوسطى، واستمرت إلى مطالع ظهور الحضارة الغربية.

هذه العقلية هي التي حكم بها المستشرقون على العقل العربي، برغم أن أصحابها ليسوا بالضرورة من العرب، بل ليسوا في الحقيقة ممثلين للعقلية الإسلامية التي امتصت ما سبقها من حضارات يصدر رطب واسع، وأضافت إليها البعد الإسلامي الروحي الذي يتحدث عنه «توينبي» في الفقرة التي نقلناها عنه. وهذه العقلية وسيادتها فترة، وسيادة أحكامها على الفن، سهلت على المستشرقين أن يرجعوا كل إشراف فن إلى غير العرب، حتى ليقول «ليتمان» عن (ألف ليلة وليلة) فيما نقلته عنه سهير القلماي (ص ٢٣): «إن القصص التي يقل فيها السجع والشعر أصلها غير عربي على الأرجح، وإن يكن كثير من القصص الواضح أصله الهندي أو الفارسي قد حشد فيه شعر وسجع»، وهكذا يصل الأمر إلى حد الاعتماد على الصياغة في تقرير الأحكام عن هذا الكتاب العظيم، برغم أن «ليتمان» وغيره يعرفون تماماً أن الصورة التي وصلتنا من (ألف ليلة وليلة) مرت بأكثر من صياغة في أكثر من مرحلة زمنية، وأنها تمت بشكلها الحالي على الأرجح في القرن الحادي عشر، كما أن الباحثين يذهبون في استنتاجاتهم إلى أن هذه الصياغة صياغة مصرية.

وقد رسبت هذه الأحكام في أذهان الدارسين العرب أنفسهم، وأخذوها كأخذ المسلمات حتى يخرج محمد غنيمي هلال (ألف ليلة) في كتابه (الأدب

المقارن) من عداد القصص العربي تماماً، فيقول في ص ٢٢٣ من الطبعة الثالثة لهذا الكتاب:

«وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً في نشأتها إلى أصول هندية وفارسية كما قلنا، فهي تدخل في عداد القصص المترجمة في الأصل».

والحقيقة أن (ألف ليلة وليلة) تقدم من الأحكام ما هو عكس كل الأحكام التي قيلت عن العقلية العربية؛ فهي تثبت قدرة هذه العقلية على الإبداع الفني الكامل والرائع.. كما تثبت قدرة هذه العقلية على الاقتباس وإعادة الخلق من جديد. وما قيل عن آثار للحضارات الأخرى إنما هو دليل على أن الحضارة الإسلامية إنما جاءت لتنتقل البشرية نقلة جديدة إلى أمام، فهي لم تبني من فراغ، وإنما هي احترمت عقل الإنسانية وفكرها وإبداعها، فاستغلت كل ما هو صالح من نتائجها لتضيف إليه روحها وفكرها ورسالتها الجديدة إلى البشرية. وإذا كان العالم ظل منذ ترجمة «جالات» لـ (ألف ليلة) وحتى الآن، يعيش في أحلام الإنسان وأشواقه ومخاوفه، من خلال قصصها وخیالها وحبكتها الفنية، فإن هذا يؤكد مالها الكتاب من دين كبير على هذا العالم، وعلى هذه الحضارة الغربية الحديثة؛ يجب أن يعود حياً واحتراماً لأصحاب الفضل فيه؛ هؤلاء الذين أجهلوا أنفسهم في إعادة إبداعها من جديد، وأضافوا إليها مومهم وأحلامهم في أعمال قصصية فريدة.

إن وجود الآثار البابلية والفارسية والهندية والإغريقية والمصرية، في هذه الموسوعة الفنية الضخمة، لا يشكل باعتراف كل الدارسين إلا جزءاً واحداً من أجزائها، أما الجزء الآخر منها فأدب قصصى جديد كل الجدة، يعبر عن مجتمعات إسلامية متأخرة إما عاشت في بغداد وإما عاشت في القاهرة وإما عاشت في دمشق. وقد التفت المستشرقون إلى هذا الجزء الأخير، ولكنه لم يحظ

باهتمامهم أو دراساتهم. وتقول سهر القلماوى عن عمل المستشرقين في هذا الجزء، ص ٢٧:

«يذكر أولسترب في صدد هذا الجزء الذى لايجدى في درسه البحث عن مشابهاة في الآداب القديمة إن لين قد ذكر أنه كله مصرى. ولكنه يرى كما قد رأى نولدكه من قبل أن هذه القصص تحمل ولاشك آثاراً لإخراج المصرى أو التحسينات المصرية. ولكن بغداد موطن الرشيد نواة اجتمعت حولها الأصول لكثير من هذه القصص التي مازال أثر هذا الأصل واضحاً فيها، لذلك يقسم أولسترب الجزء الباقي إلى مجموعتين الأولى ببغدادية والثانية مصرية كما فعل نولدكه من قبل وليتمان وغيره من بعده».

وهذا موقف غريب من أجهلوا أنفسهم في البحث وراء كل شخصية وكل اسم وكل حرف في الجزء التاريخي من (الليالي). فثنى من اثنين، إما أن هذا الجزء الواقعى من (الليالي) يرتبط فنياً بالموورث المصرى والبغدادى أو الموروث الفنى العربى كله، فكان لابد من البحث المائل فيه عن الأصول الفنية الشعبية العربية هذه وتحليلها، ودراسة خصائصها والخروج منها بأحكام عن أصول القصة العربية الواقعية، وعن ملامحها الفنية، إذ هى بهذا، ربما أحدثته من استهواء عند المتلقين الغربيين عند ظهورها، أحد التيارات التي أثرت ولاشك في إبداعهم القصصى الواقعى حين بدأوا يحاولون الإبداع فيه، وهذا اللون القصصى أسماء دارسو (الليالي) باسم القصة الخبيرة، وهو على التخصيص - شئ غير الأخبار القائمة في كتب التراث العربى، خاصة كتب الأدب والتاريخ، وهو بالقطع أيضاً شكل فنى جديد يلعب فيه الخيال دوراً كبيراً من ناحية، كما يحمل سمات الإنسان العاقد في المجتمع العربى. ويرسم صوراً واضحة لاهتماماته ومخاوفه وآلامه من ناحية أخرى. وهو يرتبط

في الحكم على الطبيعة العربية والأمة الإسلامية لأنهم جعلوا أساس حكمهم الفكرة العامة التي أخذوها من كتب الأدب العربي وكتب الدين. وهذا الأساس للحكم غير كاف، فالذي لاشك فيه أن نواحى من ألصق ما تكون بهذا الموضوع، موضوع الأدب الشعبي، لم تصور لا في كتب الأدب ولا في كتب الدين.

ولسنا نريد في الحقيقة إلا أن نضع هذا الكتاب في مكانه الحقيقي على قمة موروثنا من المكتبة القصصية العربية والعالمية معاً، وإلا أن نلقت إلى أنه، برغم هذه المكانة الخطيرة، فإن الدراسات الفنية والنقدية والفولكلورية العربية مازالت مقصورة في حقه تقصيراً مخجلاً ومخيفاً.

وقد آن الأوان لأن نعيد قراءة (اليالي) قراءة جديدة، على ضوء ماثورنا من أعمال شعبية عربية أخرى، كالسير الشعبية العربية، وعلى ضوء كل ما توصلت إليه الأبحاث المعاصرة، عربية وغربية، من آراء ورؤى.

من ناحية المنهج الفني بالحكايات المرحية (أو الفابولا) التي سادت القرون الوسطى في أوروبا والتي ينهب دارس مثل الكزانتير كراب إلى إخراجها من الفولكلور، وإدخالها في دنيا التأليف القصصى الفني.

إلا أننا مازلنا نقف عند تجاهل كل الدراسات التي تناولت (الفابولا) لتشهد أنها تعتمد جميعاً إغفال هذا الأصل المسبق لها، والبارز بروزاً واضحاً في (اليالي).

ولكن هذا الإهمال المتعمد لهذا الجزء إنما يوضح أن المستهدف من هذه الدراسات لا العلم الخالص، وإنما العلم المفرض الذي كان «هورتون» أوضح من غير عن أهدافه فيما نقلنا عنه في صدر هذا المقال.

وقد لفتت هذه الظاهرة المتجنبة عند كل المستشرقين سهر القلماوى لفتاً قوياً، حتى نقول في شبه لوم في صفحة (٢٦):

«وأرى بهذه المناسبة أن ألاحظ شيئاً على بحث كثير من المستشرقين في هذا الميدان وهو قولهم هذه ظاهرة لا تلائم الطبيعة العربية أو الأمة الإسلامية.. وهم قد أسرفوا



صيغ الكلام وأوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوي



حكايتها عن المسعودي والتوتخي والأصمعي والتوحيدى
والشعالي مروراً بالقزويني ومعاصريهم وقراءاتهم في
الأدب القرية والبعدة وثقافات شعوبها^(١).

ويمكن أن يقبل القارئ اليوم بما سبق أن أعلنه
جسترن، وغيره من كتاب النصف الأول من القرن
العشرين، في أنهم يرون في تلك الجواهر والكنوز
والملاذات والمخلوقات التي تفيض بها الحكاية ترميزاً للحياة
بخائها وتنوعها، كما يمرض لها الفن، ويعلى من شأنها
بصفته هو الآخر حضوراً ترجى الحياة بلوغه. لكن
الحكايات متنوعة، فهي قد تلجأ إلى الشعر تجميلاً للسرد
وتشويقاً، يتمدد فيه الرواة والمستمعون، الحكاية
ومجالسهم، يستدعون فيه ما يألّفون وما يعرفون فيبدو في
بعضه مقحماً. لكنه في حكايات عدة أخرى ليس
كذلك، كما في حالات المصير المحزن للإنسان وهو
متحير لإزاء تقلبات الأزمان والخلاص بعدما ناله الإفلاس
وخلت خزائنه مما كان فيها من ثروة ورثها عن أبيه أو
بعدما تعرض له الولاة والسلطين بالعقاب والمصادرة

تكاد (ألف ليلة وليلة) بشكلها المألوف وطبعاتها
المعدة عن بعض المخطوطات مجمعة، أو عن طبعة بولاق،
أو عن الأخرى المعدة في الأخرى عن هذه أو غيرها،
كالطبعة اليسوعية والشعبية، أن تضع القارئ والدارس في
محنة معقدة وهو يبحث عن أنماط الكتابة وأمزجتها
فيها: فهل هي تلجأ إلى التثرأ إلى الشعر، إلى الكناية أو
الاستعارة أم إلى التوصليل المباشر للكلام مرة واحدة؟
وهل هي معنية بتقاليد كتابية محددة أو أنها تخرج عنها
لتوجد شيئاً آخر، وسطاً خاصاً بها يختلف أيضاً عن
الحكاية الشعبية؟ وماذا يمكن أن يكون أسلوبها أو
أساليبها؟ حوارية أم اعترافية، متداخلة أو متنوعة؟ وماذا
بشأنها متنوعة؟ يختلط فيها العجائبي بالواقعي والغريب
بالديوي؟ وما حجم المأخوذ عن الواقع، نادرة أو قصة
رمزية مثلاً؟ وما أشكال التكيف فيه؟ وماذا عسانا نقول
بشأن الدخيل عليها من أدب الآخرين، وما يرويه

* أستاذ الأدب، كلية الآداب (منوبة)، جامعة تونس.

فالتورية والتلميح والحذف والاستدعاء كلها تخيل على مرجعية ينبغي أن يكون المستمع ملماً بها، وإلا ضاعت الفائدة وتساقت القصد. ومثل ذلك في (أف ليلة ليلية) حكاية عزيز وعزيزة مثلاً (الليلة ١١٢ - ١٢٠، ص ٢٣٦) (٣). فالعبارة التي تصر عزيزة على أن يميدها عزيز على أسماع عشيقته الجنيذة ابنة دليلة (الوفاء أمانة والغدر خيانة) لا معنى لها عند ابن عمها الولهان المنهك بشهوة الجسد حتى كان يتناساها في واحدة من اللقاءات التي عظم فيها الخطر عليه، ولولا أنه يتذكر ذلك لضاع؛ فعزيزة تعرف أنه دنيوى وجسدى، لا يقوى على الصمود أمام الشهوات، ومن بينها شهوة للمشروب والمأكول والنوم، وكلها تعد في مرجعيات ذلك الزمان وفضاياته من مكونات الحياة الاعتيادية التي ينبغي أن تمتحن لدى الشخص قبل القبول به عشيقاً؛ لأن العشق يبنى في تقاليده، باعتباره جزءاً من تلك المرجعيات، أن يتناسى العاشق كل شيء أمام المعشوق، تخفى عنده الشهوات أمام التطلع إلى اللقاء. أما غير ذلك، فينأى العرف والتقاليد. أى أن بنية الحكاية المذكورة تتشكل على مثل هذا التباين بين المرغوب والمطلوب، القائم والمتوقع، ويتمظهر الشكل الخارجى للسرد في أحداث تؤكد هذا الصراع وتتوالى فيه وتتصاعد (٤).

وتستند مثل هذه الحكاية إلى غيرها من الحكايات التي يبدو فيها الحب غريباً على من يجهل مرجعياته وفضاياته. ولربما بدا الرواة ساذجين وهم يهرفون بما يعرفون بحجالة، قائلين: «فلما سمع منها ذلك سقط مغشياً عليه». ومثل هذا التعبير المتكرر ليس غريباً كما نظن: إذ إن تكرره الذى يكاد يفرغه من مغزاه ودلالته هو استدعاء لطق المرجعية التي كانت تتوقع من العاشقين هذه الآثار والتأثير، فالمرض والوهن والذهول والغيبوبة والموت، كلها من مزايا العشق الذى يكتفى بنفسه محمولاً ومولداً للقلع وانتهاء الحدث بالفناء: أى أن

والملاحقة، إذ يلجأ الرواة والحكاة إلى ما يعرفون وما يحفظون؛ ولربما لا يتطابق النص الشعري مع المتن، لكنه ... أى الحاكي - يضمنه فيه غير عابى. وخلافه ما كان يأتي تورية أو حذفاً كذلك الذى يرويه الحموى عن غيره في (ثمرات الأرواق) عن البرمكية وهى تدعو للرشد بما يبدو ظاهراً صادقاً لكنه، كما يستكملة الرشيد لصحبه وجلسائه، ضاج بالتورية، استكماله يعنى عكسه تماماً، فكان محملاً بالإيحاء والاستدعاء (٥).

«قيل دخلت امرأة على هارون الرشيد وعنده جماعة من وجوه أصحابه فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك وفرحك بما أتاك وأتم سعدك، لقد حكمت فقسطت، فقال لها: من تكونين أيتها المرأة؟ فقالت: من آل برمك ممن قتل رجالهم وأخذت أموالهم وسلبت نوالهم. فقال: أما الرجال فقد مضى فيهم أمر الله ونفذ فيهم قدره وأما المال فمردود إليك ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه فقال: أتدرون ما قالت المرأة؟ فقال: مانراها قالت إلا خيراً قال ما أظنكم فهمتم ذلك. أما قولها أقر الله عينك، أى أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت. وأما قولها وفرحك بما أتاك فأعسلته من قوله تعالى: «حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذناهم بنقطة» وأما قولها وأتم الله سعدك فأخلته من قول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه ترقب زوالاً إذا قيل ثم وأما قولها لقد حكمت فقسطت فأخلته من قوله تعالى: «وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً».

وتضيف النادرة:

«فمعجوا من ذلك».

السابق، فيعترف جلسيسها أنه ذلك السائل السابق الذي شاعت الإرادة الإلهية أن تضعه في هذا الموقف الآن. وكان رغبها الخبز يظهران في شخصين يكرمان الآخر الذي دفعت به الأحداث والأزمان إلى الفقر والجوع. أي أن الإيثار الذي يتحرك محمولاً في أفعال محجمة تستعين على حدودها بانقلاب الحظ، لا يتأكد دلاليًا دون ذلك القلق الذي يلف الحكايات، الرعب لزاء الغد، والخوف من غدر الزمن متجسداً في الحظ والرغبة والسلطة.

لكن حضور هذه الإرادة يتحضر دائماً في أقوال وفاعلين، وهو حضور لا يتحقق إلا عند اللزوم مؤكداً في سلسلة من القرائن الشخصية والاجتماعية؛ فزوج الصالح في الليلة (٣٩٠، ص ٥٧٢) لا يمكن أن تبادر زوجها بالسؤال عما فعله أو ارتكبه من خطأ لولا معرفتها بصدقه السابق. لكنها لن تسأله دون أن تكون هي الأخرى صالحة بمعايير ذلك الزمان، فيظهر تقابل حدثين وفاعلين وفاعلين، هو يقابله السقاء، هي وتقابلها الصبية الجميلة التي تعرض ممصمها على الصالح فيتجرأ بمسك المعصم وهو مالم يفعله من قبل، فتكون المشيئة جرة السقاء لأول مرة منذ ثلاثين عاماً في مد يده إلى معصم زوج الصالح: فثمة (عدالة شعرية) تحققها العناية الإلهية، ويبدو العالم بموجبهام متشابكاً متداخلاً. لكل فعل حسابه واعتباره ونتائجه.

ومثل هذا المبدأ، مبدأ «المصادفة» متظهرة في المشيئة الإلهية، يتخذ أشكالاً مختلفة، وهو ليس مصادفة تأتي بها الظروف فحسب ما دامت له اعتباراته الأخرى. أي أنه يمكن أن يكون مجرد افتعال أدائي، أو ملء فراغ لا بد منه في الفعل الغيب الذي يتحرك المتواليات السردية بموجبه، كالطور على شيء، لكنه ليس كذلك، كما أنه يختلف عن مشاهد التعارف التي يمر فيها (البطل) على وصية أو على أب أو على ليرث: فالجارية التي تسقط الورقة التي تحمل رسالة سيلتها شمس النهار إلى على

متواليات السرد تشتغل في ضوء هذه المرجعية، ويصبح حضور العشاق أو غيابهم أو ما يدل على الحالين من مكونات تحريك السرد، وكما يقول الوشاء:

«إن أول علامات الهوى على ذى الأدب
نحول الجسم، وطول السقم، واصفرار اللون،
وقلة النوم، وعشوع النظر، وإدمان الفكر،
وسرعة الدموع، وإظهار الخشوع، وكثرة
الأنين، وإعلان الحنين، وانسكاب المبرات،
وتتابع الزفرات».

وقال الشاعر:

للعاشقين نحول يعرفون به

في طول ماحلفوا الأحوان والأرقا

ويرى عن المأمون أنه سأل عمه إبراهيم بن المهدي (وكان كثير اللحم والشحم): بالله يا عم! عشقت قط؟ قال: نعم، يا أمير المؤمنين، وأنا الساعة عاشق. قال: وأنت على هذه البجة والشحم الكثير!

ويرى عن العباس بن الأحنف أن جارية ردت على ما يقوله بشأن الحب عارضة عليه مائال جسدها من الوهن بعد العشق، قائلة:

فلا حُبّ حتى يلصق الجلد بالحشا

وتغرس، حتى لا تجيب المناديا (٥)

وحتى عندما يبدو الحكى مغيباً للفعل في السرد الصوفي، كما في حكاية «رغيفي الخبز» (الليلة ٣٤٢، ص ٥٢٧)، مثلاً، فإن ثمة تموضعات يتخللها السرد داخل فضاءات عمالة، يكثر فيها الحكى عن الإيثار. فهذا الزوج الغارق في اللغة متناولاً (دجاجة) شهية مع زوجته يطرد سائلاً يطلب الطعام، فتقلب الأزمان ويصبح هو في الموقف نفسه، بينما تشاء الأحداث أن تتزوج المرأة من شخص آخر كان يتناول معها غذاء عمالاً فتعود من الباب باكياً، فثمة سائل يطرق الباب تعرف فيه زوجها

التي تختصر المسافات الزمنية (الزمان والمكان) عند الضرورة. أياً الإحباط، فهو المحمولات التي يختزن بها ألف حل ويولد. والحكاية المذكورة في اليليتين (٤٣١ و٤٣٢). تستجمع العجائبي والواقعي، وتبقى على (المكتوب) أو (المقدر) سراً، فحمة من يولد وله مصيره. يضطر القارئ إلى القبول بذلك مادام الواقعي بتفصيلاته وتجلياته وآلامه يحتضن الغريب والمدهش، متسائلاً أولاً لم راضياً بذلك.

والغريب أن الحكاية التي ربما تستند هي الأخرى إلى «حكاية الحسن المسري» والكنز في بغداد التي يوردها التنوخي وعنه ابن حجة الحموي (ص ٣١٠) تمول على الحضور العجائبي المفاجئ ليلاً ومناذاته. فالمناداة هي للغز، فإن كان الجيب هو المعنى فما معه وله الكنز، وإلا حق فيه القتل. أي أن الحكاية تستعين بالعجائبي مرة واحدة، بينما تلجأ النواذر إلى المناصات التي ربما وجد لها أصحاب التفسير سبباً منطقياً أو آخر يجاوز المؤلف في التوالى السببي.

في هذا السياق، يورد ابن حنبل عن التنوخي ما ذكره له أبو الربيع سليمان بن داود عن رجل أُلِف ماله: «فرأيت ليلة في منامي كأن قالاً يقول لي غناك بمصر، وذهب إلى مصر فلم يجد ما يمينه حتى قبض عليه «الطائف» ظاناً إياه لصاً: «فبطحتني وضربتني مقارع»، قصص عليه قصته وما رآه في المنام، فأجابه:

«مارأيت أحسن منك وإله لقد رأيت منذ كذا وكذا سنة في النوم كأن رجلاً يقول لي ببغداد في الشارع الفلاني في المحلة الفلانية... فذكر دارى وأسمى وفيها بستان وفيه سدرة تحتها مدفون ثلاثون ألف دينار».

ولم تلتفت الشرطي لهذا المنام. وعندما أطلقه ذهب ثمانية نحو بغداد: «فعلقت السدرة وأثرت مكانها فوجدت جراباً فيه ثلاثون ألف دينار». أي أن المنام

ابن بكار (الليلة ١٥٢ و١٥٣، ص ٣٣٠، ومسا بعدا) ليست وسيطاً فحسب، لأنها تؤدي لبطل الفاعل الآخر، الشريك، أو السيدة. كما أن الجوهري صديق ابن بكار الذي التقت عنده السيدة ابن بكار لأول مرة، ليس إلا البديل الذي يعنى غيابه، خالقاً من بطش الخليفة، انسحاب الظل عن علي بن بكار، وموته بعد ذلك استناداً إلى تقاليد المشرق التي جرى ذكرها: فالرسالة يلتقطها الجوهري مصادفة ويتحقق ما فيها لأن المصادفة تشتغل في فضاء آخر، للعشق فيه تقاليد، وللسلطة شروطها وسلوكها أيضاً، وللشخص نتائج أفعالهم. ولو سقطت الورقة في أيدي الخصوم لكانت النتيجة الموت أيضاً، وهو ما لا يخيف العشاق. أي أن (المصادفة) قد تؤدي إلى النجاح أو إلى الإخفاق، وكلاهما لا ينيبان كثيراً في قصص العشاق التي لا تعباً بغير اللقاء مهما كانت النتائج المادية.

وتختلف هذه أيضاً عما هو مقدر ومكتوب ومخصص لشخص ما دون غيره، فعلى المصري يلجأ إلى بيت (الأعراف) في بغداد رغم تحذيرات التاجر صاحب البيوت الثلاثة، فهو لا يخشى الموت ولا يبعأ به، فربما هو ما يتمناه بعد الإفلاس والعذاب والحزن، ليفاجأ بأن صوتاً ما يدعوه باسمه، فيجيب بنهم، ويبدأ العفريت بفتح مغاليق السر. فالعفريت جاهل بصور الآخرين، وكل من دخل ولم يكن من يبحث عنه لقي مصيره المحتوم. أي أن العفريت يستند إلى (المكتوب) الذي لا يحدد عنه، وهذا المكتوب هو القرار الإلهي (القسم) الذي لا مخرج منه ولا انشقاق، وهو نفسه الذي تستند إليه هذه الحكاية وغيرها كما استندت النواذر التاريخية التي ربما شكلت أساس حكايات المقدر والمكتوب لاسيما في مجالات الكنوز والأرزاق بعد الإفلاس والمذاب. وإذا كان بعضهم يلجأ إلى قدره من خلال المناصات والأحلام، فإن الآخرين يندفعون إلى لحظة الكشف والانكشاف هذه جراء الإحباط والخيبة. أي أن المنام هو الفعل المتعكس، وهو الإبدال المحكي للحدث، كما أنه (العناية الإلهية)

وبيستان لنتها. والمنديل مصيدة للرجال، لأن جمال الصورة هو الإغراء والتحدى والمصيدة: وكل من يذهب إلى هناك باحثاً عن صاحبة الصورة يمكن أن يواجه الشقاء والعذاب والوهن والخيبة أو الموت. هذا ما ترده ابنة دليلة لمن لا تريد لهم الموت على يديها، وعندما لم تعد لها بهم حاجة كما تقول، فالمنديل يشكل حافظاً في رحلة البحث، شأنه شأن حوافز الفعل في الأسطورة. وهو يتسلل في الحكايات حسب هذه الوظيفة، ومن شأنه تحريك السرد، كما حصل لتاج الملوك؛ فالمنديل يحرك عزيزاً بعدما لم تعد لديه «آلة مثل الرجال ولاحيلة»، لكنه يمرض عن (الآلة) بطلب المجازفة، فيسمع الطواشي الأسود يتسائل عما إذا كان هناك غير البستاني، فالطوقس تستدعي سرانية عالية يمتد فيها جسد دنيا من خلال عشرات الجوارى المرافقات اللاتي يشغلن فضاء المكان المهدود، لكنهن يصبحن في عين عزيز المأخوذ بجمال دنيا عالماً آخر، فلنبا لوحدها «القمعر نزل في الأرض»، وهو يتذكر في تلك اللحظة استعالة الوصل وخيبة الرحلة، فهي ابنة ملك «ولنا تاجر»، كما أنه ليس رجلاً الآن (الليلة ١٢٦ ج ١، ص ٢٥٤ - ٢٥٥).

لكن تمنحه عن مكانه يحتم إشغال المكان بغيره، ولهذا يتوزع دور عزيز في المأدبة والتشويق، بينما ينحرف دور تاج الملوك من مستمع إلى فاعل، أما الفضاء الذي يسرح فيه الاثنان فيفيض بالرغبة والشهوة التي تتجسد في حركات الآخرين كالمعجز المتصانية أمام تاج الملوك أو شيخ السوق المأخوذ بأرداف اللذين يقرران الضحك عليه فيصطبجانه في الحمام (الليلة ١٣٢، ج ١، ص ٢٥٨). أما الإحالات المتكررة في موضوع العشق والرغبة فهي تتموضع في ما هو شائع ومألوف عن صفات العشاق وأحوالهم وما هو موصوف لمعالجهم، فينشد عزيز، (الليلة ١٣٤، ج ١، ص ٢٦٥ - ٢٦٦):

يختصر المسافة من جانب ويعرض عن المصادفات من جانب آخر، لكن الحضور المجاني هو الطرف المغيب من النادرة، فالحضور المذكور يمتحن الشرطي لو قدم إلى بغداد، كما امتحن غيره. ولربما انتهى إلى ما انتهى إليه غيره.

وقد لا يشغل المنام حيز المصادفة بصفتها حضوراً إلهياً أو (قسمة)؛ إذ ربما فعل فعل الحافظ أولاً قبل أن يتوزع في عدد من المحمولات والأفعال، أي قبل أن يؤثر في التكوين النفسي للشخص؛ ففي الليلة (١٣٤، ص ٢٦٤)، ترى الملكة دنيا ابنة ملك جزائر الكافور مناماً عجباً، يظهر فيه الصياد وقد ألقى بشبكته فاصطادت طيراً ذكرًا انشغلت أثناء بفك رجله، بينما تلاء منام آخر وقعت الأنثى خلاله في المصيدة دون أن تجد من يعينها على الخلاص؛ فالمنام جاء بأخلاقيات الوفاء والخيانة، وأحالتها إلى أفعال أو تهويّات، أثرت في تشديد التحول الداخلي، أو الفعل لدى الأنثى، وكان أن قررت رفض الرجال. أي أن المنام هو الوسيط الذي جرى من خلاله تحويل الشخصية وانتقالها من حال إلى حال، وهو يحتضن في داخله الاختزال الزمني والمكاني ليؤدي الانقلاب المذكور، ولابد من منام معاكس أو ما يتجسد عنه لاستعادة الشخصية الأولى قبل التحول، وهو ما تلجأ إليه الحكاية لاستعادة التوازن في الموقف، على غرار ما جرى بين شهرزاد وشهریار.

وغالباً ما تتمحور حكايات النور من الآخر حول موتيفات متشابهة، كالمنام مثلاً في حكاية دنيا ابنة الملك شاه زمان صاحبة صورة الغزلان التي لم يستطع الراوي توظيفها تماماً بعدما ظهرت لديه في حكاية «عزيز وعزیزة» (ج ١، ص ٢٦٤)؛ فابنة دليلة تعطيه المنديل وعليه صورة الغزلان الثريفة؛ وتمتاز عزيزة بالمنديل، وتبقى مع وصية لاحقة لتعزيز بالحذر. وإذا ما بقي حياً فعليه أن يعرف صاحبة هذا التصوير؛ فهي ليست أختاً لابنة دليلة، وإنما هي دنيا العازقة عن الدنيا والرجال، المكتفية بذاتها

ذكرها العالقة؛ وفي مرة أخرى علقت رجلها وبقيت لوحدها حتى جاء الصياد وذهبها. ومنذ ذلك الحين، كما تقول المعجوز: كرهت دنيا الرجال وذكرهم (ص ٢٦٤).

ومن الواضح أن (الجرح) هنا هو ما تتمركز حوله حكايات الجنس والرغبة لا المثق، وهو التهديد الذي تخشاه مؤسسات الزواج وعلاقات الجنس الممتدة في البساتين أو في القصور، كما هو أمر حكاية ابنة دليلة والأخرى في زقاق النقيب أو غيرهما. ولهذا يصبح (المنام) تأكيداً للخوف القابع في الذهن، الذي يجري التعميـض عنه بالحجر والمغالبة بـ«صنعة الديك» لا بغيرها.

ومثل هذا المنام يعطل الفعل في رحلة البحث من جانب، ويضطر الفاعلين إلى إعادة تكوين جادة الفعل وأنساقه، فلا بد من أمر معاكس لهذا المنام، يهدمه من خلال تشكيلاته. وهنا تضعف في الحكاية (علاقة) صورة الغزلان في المنديل الذي تعدد دنيا وتوزعه في أصقاع العالم، فمن الواضح أن الراوي لم يستكمل الطرف الآخر من الصورة التي يمكن أن تكون إعادة تكوين للمنمات في تشكيل حيواني فريد وجميل كالغزلان، أو الأثني في أشد لحظاتها رشاقة وجاذبية وشهوانية، لكنها في أشد قدراتها على الرضى من خلال نماذجها الكلي مع الطبيعة وتخبرها من «الشهوة» بمدلولها المحصور بين الأثني والذكر. ولهذا، سرعان ما استثمر الوزير المرافق لتاج الملوك ماله وعقله لاستغلال البستان والتسلل من خلاله مع نحاتين ورسامين وصباغين لفك عقدة المنام من خلال تصويره على المدخل والمحاق بصورة أخرى. لذكر طير ينقض عليه نسر قوى. وهذا للدنيا كأن ما رآه لم يكتمل تماماً، فشمسة عثر للذكر الذي لم يرغب أو يهجر وإنما تعرض هو الآخر للنكبة، فكان ماكان، وكلاهما في مصير واحد. أي أن الرسم هو وحده الذي يعيد تفكيك المنام ويمسك تشكيله من جديد، ليكون

زعم ابن سينا في أصول كلامه
أن الحب دوائه الألعان
ووصال مثل حبيبته من جنسه
والنقل والمشروب والبستان
فصحت غيرك للتداوى مرة
وأعانتى المقثور والإمكان
فعلمت أن الحب داء قاتل
فيه ابن سينا طيه هذيان

أي أن الشعر الذي يحيل على قضاء ثقافي – اجتماعي يحتاج على ماهو مألوف وشائع في هذا الفضاء، مستنتجاً أن التجربة لا تؤكد ما يقال، ولابد من طلب الحبيب بعينه لا مخالطة غيره والتنفيس عن الرغبة وشروطها وضرورتها في محيط مشابه ومناسب. أي أن الشعر يؤكد الحافز الذي انطلقت منه الرحلة إلى جزر الكافور.

ولابد من المحاولة، والثانية، والثالثة، وبمعناها معرفة الأمور قبل وقوع المثلور، فكان تهديد دنيا جازماً وقاطعاً مع ما تخمّله المعجوز الوسيطة من ضرب موجع من دنيا التي لا تختمل الرجال؛ أي أن الرغبة الدافعة للرحلة تواجه بعقبة كأداء، وبغربة مضادة وصدام قاتل. ولابد من انعطاف آخر في الفعل يحال على الصدام بين الرغبة، وكان ذلك يتطلب معرفة السر الذي تنطلق منه الرغبة المضادة.

وبصبح السر، أو يكاد، الجوهر الذي تلتف حوله الرغبة المخبوءة الراضية للآخر: فالخيانة التي تشكل الخرق والجرح الذي تنطلق الحكايات المداوئة وعقله، تستعاد هنا مناماً يتسلل إلى الصحو ويغرق الرغبات والشهوات بالخوف من الخديعة والخيانة؛ إذ رأت دنيا مناماً يظهر فيه صياد الطيور يشبكه، بينما تسارع أثني الطير لفك رجل

الذي - وللمفارقة - تأتى به الخيلة المريضة للملك الفضوب: فالملك يريد تزويج ابنة الوزير للسائس مخفياً لها، مادام والدها يرفض تزويجها منه لارتباطها بابن عمها، ولابد من اقتلاع الأطراف الأخرى مادام الملوك لا يقعون فى شبكة العجائبي^(٧). فحشة تصالح بين الطرفين مادام هؤلاء يشغلون السلطة. كأن الرواة يرتضون بما هو قائم، مقتصرين على تفاعل العجائبي مع الأبناء. ولهذا، يعتمد السائس مضطرباً عما يعتبره عالماً آخر، وفقاً بين الإنسان والجن، بين الجميلات والمفاريت، عليه التوصل منه والابتعاد عنه (الليلة ٢١، ج ١، ص ٦١، ٨٧).

وتختلف عن (المفريت) بحضوره المذكور (الخزعة) التي تقدر على الاستدراج والتحول والانتقال، فالخزعة فى اليليتين - (٢٦٨ و ٢٦٩) المودعة لدى حسن مريم مليحة بالرموز، ولغاتها تتداخل فى الأفعال، أو إنها الأفعال، فلا حدث دونها أو خارجها، وما على حسن مريم إلا ادعك الوجوه لتتحرك الحياة المادية وتتجسد حسب الصور المعروضة فى الخزعة. أى أن الخزعة ليست وسيطاً عجبياً، وإنما تعرض لها حكاية مريم مع علاء الدين أبى الشامات وزوجه زبيدة الموادية على أنها الإبدال الملمز للأمانى، وألغازها هى لغاتها الأمرة للخارج، ولهذا تمتد فى طقوس الديانات، ويجمع بينها وتأتى إلى الحكايات بنمط عجائبي آخر تتلقى فيه الطقوس بالألغاز (ص ٤٤٢)، ولهذا تختلف الخزعة عن الخواتم السحرية مثلاً، فهى موقوفة عند حسن مريم، لتأتى بشئ عندما تقع عند «الجاهلين بسرهما» (ص ٤٤٠).

ويمكن للصعلوك الثانى أن يكسر هذه القبة التي عليها النقش - الليلة ١٢، ص ٣٦ - فتكون تلك علامة المفريت، الاستدعاء الذي لا يحس به غيره، لكن الاستدعاء المذكور يعنى توافق النقش مع «ساحبه، وامتناده فى الحكاية يقتصر على تحريك الفصل، مناداة العجائبي للحضور لأمر خطير: أى أنه لا يشمل إلا على

الإجابة على رسوم منديلها التي توقد الرغبة لدى الآخرين ليواجهوا بعدئذ الصدمة والخيبة والعذاب، فى فعل تأرى بكرر آثار السياط الملتبته على أجساد الآخرين أو يؤكد ذلك البئر العلنى للذكورة الذي تزاوله ابنة دليلة بشف واضح.

ولا يصح المنام مزدوج الأداء دون هذا الاستكمال الذى يحقق الشفاء المرح، تماماً كما أن الحكايات الشهزادية تودى دوراً مائلاً لزاء المستقبل أو شهرار، إذ مهما قبل عن فعل التناقض والأضداد فى الحكايات، فإن توليدات هذا الفعل تودى دائماً إلى المصالحة أو بدلها، وحتى مجموعات الذكور المخصيين يخلون أدوارهم لتغيرهم لا يكونوا الفاعل المساعد فحسب وإنما الحكاية أيضاً الذين ينخرطون فى دورهم الملاحق حسب طلب مستقبل حكاياتهم.

أما الحضور العجائبي فلا يتوقف عند حد، فربما كان مصباحاً مسحوراً أو خاتماً، لكنه قد يكسب صفات أخرى غير معلومة، تبقىها الحكايات سراً، أو لعل الرواة يتناسون بعض تفصيلاتها: فالحضور يتوزع بين ما هو أدنى كالخواتم والمصابيح، وما هو (بلاغي)، يلجأ إلى المبالغات والإسراف فى الوصف، كما هو شأن ما يلتقيه السندباد من رحلاته، وهناك ما يبدو قريباً إلى ما يتحقق مستقبلاً من مكتشفات كالبساط السحري وغيره. ومثل هذه الأنماط المعجائبية التى يملها تودوروف من (الخارق) ليست وحيدة فى (ألف ليلة وليلة)^(٨)، إذ إن من السهل أن نتبين حضورها السردى بصفتها محركة للسرد، نافذة لياه من حال إلى حال، من الاستقرار إلى الحركة. لكن العنصر الخارق، المفريت والجن، يمكن أن يمتد هو الآخر، يتقلب فى عدة أشكال، لغرض آخر هو مفاجأة القناعات الساذجة، والتصورات البشرية المصالححة، كما حصل له مع على السائس: فما يؤديه المفريت هو (تسفيه فكك)، وهو تمادى الراوى فى التفكك والسفرية، وإطلاق سراح الخيلة فى الضحك، إذ إن الهدف محدود يراد به فك ارتباط السائس عن الوهم

أما تلميذ الطلسم، فقد قام به أبو محمد الكسلان
جاملاً بشأه، فحسب وصية العفريت (القرود) جرى
مايلي:

«في صدر القاعة التي تدخل فيها على بنت
الشريف خزانة وعلى بابها حلقة من نحاس
والمفاتيح تحت الحلقة فخذها واضع الباب تجد
صندوقاً من حديد على أركانه أربع رايات
من الطلسم وفي وسط ذلك طشت ملآن من
المال وفي جانبه إحدى عشرة حبة وفي
الطشت ديك أفرق أبيض مربوط وهناك
سكين بجانب الصندوق فخذ السكين واذبح
بها الديك وقطع الرايات وكب الصندوق
وبعد ذلك اخرج للمروسة وأزل بكارتها»
(ص ٤٧٧).

وعندما فعل ذلك كان المارد في القاعة ليخطف العروس.
واختطف العروس معشوقة المردة يتكرر في (ألف
ليلة وليلة)، لكن الطلسم تحسول دون ذلك، وهي
طلاسم لايجرى (فكها) دون العنصر الإنسي المهدوع؛
أما الرواة فيسقطون على مكونات الطلسم سرية تتجسد
بالمفاتيح وغيرها لمنح صورة الطلسم لتغيراً مناسباً. أما
المقصود خارج التجسيد، فهو وجود لغة تلتفي لغة أخرى؛
فالطلسم هو وسيط ملفوم يلفي وسيطاً ملفوماً آخر بحكم
ما يحتويه من ألفاظ يتركها الآخر دون أن يكون قادراً
على التفاعل المباشر معها. وتقابل اللغات (الملغزة)
وتصارعها يشكل مزية خاصة من مزايها حكايات (ألف
ليلة وليلة)، وهي لغات لاتأني جرافاً شأن لغات التوصيل
اليومي؛ وهي بشرائها وكشافتها وشذوها قد تقود إلى
انفجار الفعل وإشباته، كما حصل في حكاية الصعلوك
الثاني: فابتة الملك ألت بهـماية وسبعين باباً من أبواب
السحر، ولهذا:

«أخذت بيدها سكيناً مكتوباً عليها أسماء
عبرانية وخطت بها دائرة في وسط القصير

(لغة) خاصة تماماً لايعنى بها غير صاحبها، وهي
بالتالي واحدة من (اللغات) الخاصة الكثيرة التي تشغل
في (ألف ليلة وليلة) على أنها من لغات الحكى. وقد
تضم اللغة المذكورة، في حدودها العلمانية أو الإشارية
التي يجرى التعامل معها حكاً أو دعكاً أو كسراً أو رفساً،
ولايجرى تحريرها إلا بعد الإنجاز، أى بعد تمكثها
الوظيفي. ولهذا يجرى التحفظ بشدة على «الفص
الأحمر» ذى الأسماء المنقوشة لما يختزنه من طاقات،
فتأكد سرته بمعداته بهـالبكارة أو بالظهر الجنسي
عند بلور عندما تربط الفص الأحمر «على ذكة لباسها
- ص ٣٧٢». وكما أن فض البكارة قد ينتهي إلى
الموت عند شهريار، فإن فقدان الفص قد ينتهي بكارة.

وتتشكل بعض الطلسم في فضاءات السحر
والحجاب في المجتمع الوسيط، وهي فضاءات أخذت عن
غيرها أيضاً فاكتظت بفعاليات وطقوس ورقى وغير ذلك:
إذ لربما تبدو حكاية (أبي محمد الكسلان) (الليلة ٣٠١
- ص ٤٧٤ - ٤٨٠) غريبة دون معرفة دور
العنصر الخارق فيها. فأبو المظفر يتناح له القرد النليل
المسكين، والقرد يمينه في حياته ويجمع له المال، ثم
يظهر له لسان إنسان: «فلما سمعت كلامه فزعت فزعاً
شديداً». أى أن اللسان الإنسي من القرد، المارد، بدا
مرعباً لمخبرته للمتوقع ولاختلافه عما هو محتمل. لكنه
سرعان ما يبدو مقبولاً عندما يعرض لما في النفس البشرية
من تمنيات، كالزواج من ابنة الشريف في سوق
العلافيين (ص ٤٧٧). وتنتهي حركة الحكاية بمعرفة
س. القرد أولاً؛ فهو يظهر بهذه الصورة وينداع عاطفة
أبي المظفر لكي يبلغ البصرة، ويتحالي على ابنة الشريف
لاختطافها. أما سر استحالة الخطف فهو الطلسم الذي
يحول دون دخول المارد إلى دارها:

«قد عملت هذا الطلسم في هذه الخزانة
خوفاً على بنتي من هذا الملون».

الثعلب بما يرد في المقامات (الحريري): «عش بالخداع فأنت في زمن بنوه كأسد يشبه» (ص ٣١٢)، كان آخر يكرر ما قاله عزيزة لابنة دليلة في «أن الوفاء مليح» (ص ٣١٣).

ولانشتغل الشبهات لوحدها في حكي من هذا النوع يتحقق فيه الامتزاج بين الحدث والكلام؛ فهي من مكونات الفعل ودوافعه، لكنها لا تكتفي لوحدها إلا عندما تعلى المجموعة سلطة جائرة؛ إذ يظن الخليفة في حكاية «علاء الدين أبي الشامات» (الليلة ٢٦٦، ص ٤٣٩) أنه قتل من يومه بعدما أمر الدنف بتنفيذ ذلك، ولهذا قال لابنه بعدما تحقق من براءته إن ما جرى كان مقلراً ومكتوباً؛ فالملك واليك وبعض الشغوص التاريخيين من خلفاء أو سلاطين ظنوا في السلطة وامتيازها بديلاً للقضاء والقدر، وهو ما يلتقطه الحكي وينبئ على منواله.

أما في الحكاية بشكلها الواسع المصروف، فإن العفريت مشلاً في الليلة (١٢)، حكاية الفلندري أو الصعلوك الثاني، (ص ٣٦) لم يتأكد من خيانة الصبية السجينة لديه منذ ليلة زفافها إلا بعدما رأى (النعل والفأس) فقال لها: «ما هذا إلا متاع الإنس»؛ وبدأ بمعاقبته، لكنه لم يتدبّر فعل القتل إلا بعدما انقلب في صورة أعجمي حاملاً الفأس والنعل معه متجولاً في المدينة باحثاً عن صاحب النعل والفأس؛ عند ذلك يجرى التعذيب والموت أمامه، امتحاناً لمقدار عشقه، فتكون الصبية الأكثر وفاء والأكثر عرضةً للبطش ضمن البنية التراتبية ذاتها.

وتؤدي مثل هذه الآثار والنباشين دوراً كبيراً في (ألف ليلة وليلة) لإحكام الفعل، وتأكيد فاعلية المبني، كما أنها تلقى على المتن سمة الاحتمال، على الرغم من شدة مجازة مثل هذه الصفة في عدد كبير من الحكايات. ومثل هذه الدلالات كانت تتكرر في القصص التاريخي، شأن مايفعله الملك عندما يهجم بزوجته فيروز فيبعثه في رحلة لينهب إلى المنزل، وينسى بعض

وكتبت فيها أسماء وطلاسم وعزمت بكلام وقرأت كلاماً لا يفهم فبعد ساعة أظلمت علينا جهات القصر حتى ظننا أن الدنيا قد انطبقت علينا وإذا بالعفريت قد تدلى علينا في أقيح صفة (الليلة ١٤، ص ٣٩).

فاستدعاء العفريت للمنازلة للمسحورة ليس اعتيادياً، ولهذا جرى استخدام أكثر من لغة وإشارة، من أسماء وطلاسم وتعميم، لا يفهمها الجلوس، لكنها تستخدم عند الضرورة، كاستعادة الشكل البشري للقرد المسخ مثلاً.

وبينما يكون هذا الحشد الملفز من الأسماء والطلاسم والإشارات تكتيفاً شديداً لواحدة من لغات الحكي في (ألف ليلة وليلة)، فيها يتم التماهي الكلي بين العلامة والأداء وتزول الحدود بين الحركة والاسم، فإن التمدد الذي ينطوي عليه الحكي نفسه لتأجيل الأنماط يبقى العمود الفقري الذي تستند إليه الحكايات؛ فدون الكلام يتحقق الفعل، وبالمساطة يتم التأجيل لفرض تحقيق الانقلاب في شخصية شهر يار. أي أننا نزاء لغات أخرى متباعدة داخل الحكايات، كلها تروم تحقيق الانقلاب والتحول في الشخصيات، من بشري إلى مسخ، ومن مسخ إلى إنس، ومن دموي إلى «بيسي أليف». وبينما يلجأ الحكي الأساس إلى التمدد والتشويق لتحقيق التحولات في الشغوص أنفسهم، كما هو الأمر بالنسبة إلى شهر يار، يستعين الرواة بالرسم لتحقيق أثر مماثل كما هو الحال في حكاية دنيا (الليلة ١٢٦ - ١٢٧، ص ٢٦٤)، فالرسم هو تشويق يلجأ إليه الرواة، لكنه مكثف هو الآخر خالص من التمدد لما ينطوي عليه من حكاية مضادة للمنام. ومثله مثل القصص الرمزية التي تخفل بها الحكايات والمكيفة عن (كليلة ودمنة) (الليالي ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ص ٣٠٧ - ٣٢٠) وهي التي تستعين بالحكي من أجل حكمة ما أو مأثورات لها اقتراؤها بقضاءات ذلك المجتمع وهمومه، بصفتها اللغة المنحرفة للنقد الاجتماعي والسياسي. وبينما يتفنى

جاءت الحكاية غنية مليعة بالقرائن الاجتماعية (الليلة ٢٩٩، ص ٤٧٢). ومنلها الرقاع التي تستوجب توليد متواليات الأفعال: فهي لا تأتي إلا عند المواقف الصعبة، وعندما تلغى حلتاً وتقود إلى آخر، فهي حوافز فاعلة، كما حصل في الليلتين ٢٩٧ - ٢٩٨، عندما اضطرت الشابة البصرية إلى إيصال الرقعة إلى خالد عبد الله القسرى (ص ٤٧١): فتكتم الشاب على سره، وقبوله بالتهمة على أنه لص، يعنى في ضوء الحكى في (ألف ليلة وليلة) السماح للمجرى الآخر بالتدقيق، فإما الكلام أو مجرى الدم، ولهذا كان على وشك (الطلع) عندما كشفت الفتاة عن وجه (كالقمر) وبهذا الرقعة للأمر: وكانت الرقعة كلاماً، فيها قصة التسر على العشق مخافة الفضيحة. وهكذا كانت الرقعة تشتغل في فضاء الحكى أولاً بصفتها كلاماً موقفاً لمجرى الدم، كما أنها في فضاءات الحكايات الاجتماعية تستأنف العلاقة بتقاليد العشق وما تشتمل عليه من تضحية وذبول وموت، وهي تقاليد تخطي بالناية والتقدير في حينه، ولهذا اندفع الأمير إلى التعجيل بتحقيق زواج العتيقين. ومثل ذلك الليلة ٤٣، فغانم بن أيوب متيم حسب هذه التقاليد وهو يعجز عن بلوغ قوت القلوب التي أريد لها أن تبقى عذراء لا يفضيها غير الخليفة:

«الآن أوضح لك أمرى حتى تعرف قسرى
وتكشف لك سرى ويظهر لك عذرى. قال
نعم: فعند ذلك شقت ذيل قميصها ومدت
يدها إلى تكة لباسها وقالت له ياسيدى اقرأ
الذى على هذا الطرف فأخذ طرف الدكة
(٢) فى يده ونظره فوجد مرقوماً عليه
بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم
النسب» (السلسلة ٤٨، ج ١ - بولاق -
ص ١٣٢).

ولهذا لا يتحرك الفعل، فعل العشق المهدود، في تمييزه عن الحدث الدرامى إلا بعد نقض العهد من الخليفة (ص ١٣٦).

آثاره، نمله مثلاً، فيأتى فيروز ووطن ما لا يفصح عنه فيكتفى بإبقائها زائرة لأهلها حتى يعلم على لسان الملك أن بستانه لم يزل سليماً أميناً. وعلى الرغم من أن الفعل أو محمولاته المباشرة (كالخيانة الزوجية في الحكاية الإطار مثلاً) كان حافراً ودافعاً لتوالى السرد وإثمار الحكى، فإن الحكى هو مولد للفعل ومتوالياته أيضاً: وهكذا، فلولا الخيانة لما اندفع شهرار وأخوه إلى رحلة البحث والاكتشاف ومن ثم العودة بقرار وإصرار جديدين. ولولا العودة الجديدة (عودة التحول بعد قصة العيبية والعفريت) لما كان مجرى الدم، وبدلته مجرى الحكى لإيقافه، فحمة مجريان يتنازعان المساحة، ويعنى توقف أحدهما تدفق الآخر، وهكذا ينقض كل منهما الآخر وينفيه ويستعدي التنافس المطلق الذى لامناص منه، وهكذا كان العفريت يطالب الصياد بالأمان ثانية، وأن يطلقه من القمقم، وإلا يفعل معه كما عمل أمامه مع عاتكة. (وما شأنهما) سأله الصياد، فقال العفريت ما هذا وقت حديث وأنا فى السجن... إلخ. - (الليلة ٦، ص ١٨). فالحكى والخروج من القمقم والمشاركة فى الحدث هما أمر واحد. ولعل اشتباك الحكى بالحدث وتداخلهما هو الذى ينسب القارئ مشكلة التنافس المذكورة، فربما يفعل ملك الصين حقاً ويقرر معاقبة المجموعة التى تراهن على كسب وده عندما يتعاطف لديه الشعور بسفاهة مالدبيهم، فالحكى هو الشخصية، وكلما بدأ هتاً بدت «الشخصية» الساردة هشة ضميقة: وعندما تشتغل حوافز الرغبة وحس الاستطلاع يتدفق الحكى بقوة أكبر. فاللغة التى انطوى عليها تجربة متداخلة كالتى قادت بالأحذب «وقتلته المشبوهِين» تضعف كلما راهنت على زوايا عدة لقضية واحدة كسميتة الأحلب، لكنها تخزن الكثير عندما تستجمع مكونات الحاضر مع الماضى والمستقبل، فالنمائم الذى يراه الأعرابى الذى يوصيه بالذهاب إلى البصرة للتاجر الفلانى وأمانة الغولة إشارة وتذكارة هو تكثيف آخر لمعنى المواقف والإعتبارات التى تشد الناس بعضهم للآخر أيام الأزمات والتقلبات. ولهذا،

بالقرار لا ترى دنيا ضرورة في السرد، فتوقف كل شيء عند انتهاء الأحداث، وتجمدها عند الجولة الأسبوعية في البستان. لكن مرآها في البستان سيثير الشهوة لدى عزيز الذي يراقب عن بعد، وكلما شاهد المزيد منها ضج جسده بالرغبة العاجزة، يقول:

«جزت على جزائر الكافور وقلعة البلور وهي سبع جزائر والحاكم عليها ملك يقال له شهرمان وله بنت يقال لها دنيا فقيل لى إنها هي التي تصور صورة الغزلان وهذه الصورة التي معك من جملة تصويرها فلما علمت ذلك زادت بى الأشواق وغرقت فى بحر الفكر والاحترق فكيفت على روى لأنى بقيت مثل المرأة ولم تبق لى آلة مثل الرجال» (الليلة ١٢٨، ص ٢٥٤).

ثم يضيف بعد الرؤية:

«واختفيت وإذا بطواشى أسود أخرج رأسه من الباب وقال يا شيخ هل عندك أحد؟ فقال: لا، فقال له: اخلق الباب، فأغلق الشيخ باب البستان وإذا بالسيدة دنيا طلعت من الباب فلما رأيتهما ظننت أنها القمر نزل في الأرض فاندش عقلي وصرت مشتاقاً إليها كاشتياق الظمآن إلى الماء. وبعد ساعة أغلقت الباب ومضت فعند ذلك خرجت أنا من البستان وقصدت منزلي وعرفت أنني لا أصل إليها ولأننا من رجالها خصوصاً وقد صرت مثل المرأة» (الليلة ١٢٩، ص ٢٥٥).

أى أن فجيئته هي التي تدعوه لاستعادة التجربة التي لم تستكمل نفسها في ذاته، ولم يزل يستذكر وتأمل ويشقى حتى يجد من يعرض له فجيئته، بدلاً ذكورياً كتاج الملوك. ولا يتوقف الحكى مادام الإحساس بالفجيئة قائماً، ولهذا جرى تمويهه بالمشاغل والعطايا والمسؤولية والأخوة المكتسبة، وبالحكى أيضاً.

وتكتسب الليالي من ٤٨٦ إلى ٤٩٤ أهمية من ناحية القيمة السردية لحكايات (ألف ليلة وليلة)، علاوة على ما تنضى إليه من «جذليات الحكى» ومامتد فيه من فضاءات زمنية ومكانية؛ فالسرد يستجيب لرغبة الخليفة كما تستجيب شهرزاد لمثل هذه الرغبة عند شهریار؛ أى أن مستقبل الحكاية هو المعنى بهذه الحكايات، كما أن التمهيد السردى الذى يقود للحكاية له أسبابه الشخصية عند مستقبل السرد نفسه. وبينما كان شهریار يضيئ ذراعاً بالنساء فيقدم على ما يقدم عليه للإبقاء على نسوة أبكاراً ينتهين عند الليلة الأولى، كان الرشيد يقول لجمعفر: «إن صدرى ضيق»، فثمة سبب يخصه أولاً تنتهى عنده الأسباب والمبررات لدى الآخرين، ويصبح الآخرون تابعين لهذه الرغبة. وعندما يتشكل أمامه مشهد آخر لخليفة مدع بضاهيه وجاهة ومكانة ومالاً وجمالاً وتهتكاً ومتمعة، هو التاجر محمد على الجوهري؛ يشمر الخليفة بارتياح خاص، لأن الجوهري يؤسس مجلسه ويوجد مقوسه تمويضاً عن فقدانه دنيا البرمكية التي طرده بعدما وطأها: «درة لم تثقب ومهرة لم تركب»، ولو كانت غير ذلك لما تفاخر بها علواء.

لكن الفجيئة الجسدية، والجنسية تحديداً، هي حلفاء للروى، ولتدفق الكلام، على الرغم من أن الاستجابة المذكورة تتفاوت بين الواحد والآخر، فسيدة الفجيئة شهرزاد تراهن على إعادة تكييف شخصية شهریار من خلال الحكى، وهي مراهنه تستلجج في داخلها عشرات المراهات الأخرى بين الإنسان والجن، بين «تودد» والفقهاء الذين تشتت عليهم بعد الهزيمة خلط سراويلهم وملابسهم؛ فثمة علاقة بين الفجيئة والهزيمة والحكى. وكما أن شهرزاد رأت نفسها معنية بينات جنسها، كانت دنيا ابنة شهرمان ملك جزائر الكافور تحكى للقهرمان ما يبقى سرّاً لولا إقدام الأخيرة على تقديمه لعزیز وناج الملوك، أى أن القهرمانة هي الوكيل القائل على الروى الموزج؛ فحيث ينتهى النلم

فقلت العجوز: ياسيدتي إن بائمه أحسن منه
كأن رضواناً فتح أبواب الجنان وسهى فخرج
التاجر الذى يبيع هذا القماش» .

ثم:

«وأنا اشتهى فى هذه الليلة أن يكون عندك
وبنام بين نهودك فإنه فئنه فئنه لمن يراه» (الليلة
١٣٣، ص ٢٦٠).

أى أن الحكى يشتمل على الحوار والعرض والفعل
والتعليق والغرض، ولهذا تقول السيدة دنيا عند الإجابة
بعدما ضحكك: «أخزيك الله يا عجوز النحس إنك عرفت
ولم يبق لك عقل». لكن العجوز تتمناه لها جسداً أولاً،
فهو فتنة بمعنى الغواية؛ يستعيد قصة يوسف حيث المرأة
التي آلت على نفسها التخلي عن الزواج. ولهذا لم تكن
هذه المفردة محملة باستدعاءات اعتيادية، وإنما يقف
خلفها موروث حافل بالغواية والإغراء، فجعلناه (فتنة)
للمناظرين، وهو ما يميز أيضاً بما يتيح للاستعارة، ومن ثم
الجماز، التفاعل فى لحمة الحكى برمته، فالملك الذى
كأنه فتح أبواب الجنان هو الوسيط، إذ لم يقصد به
التشبيه، بل توسيع مدى الجماز، فتاج الملوك كأنه من
غلمان الجنان، ورضوان الجنائى والجنان هى المكان
الفسيح الذى يتسع للغلمان والحوريات. أما الغرض، فهو
إزالة هؤلاء جميعاً إلى الأرض، إلى حيث البستان
والسوق... ليتحقق ما لا يتحقق فى تلك الجنان، أى
الوطء؛ إذ لا قصد للقهرمانه وبالتالي للراوية غير «الزوم
بين النهود»، الجماع الذى يؤدي غيابه أو كبحه أو
تخريه إلى تدفق السرد؛ أما عندما يتحقق فلا شئ غير
الأنين؛ إذ تتوقف شهرزاد عن الحكى، وشهریار عن
الإنصات، وتشغل دنيا وتاج الملوك والجوهرى، بينما
يبقى الخفصيون لرحلهم يكشفون أنفسهم أو يستعيدونها
فى صورة الآخرين الذين تحقق لهم الجماع واختفت
لديهم الرغبة فى الكلام.

ولا يصمت الخفصيان الثلاثة عن الحكى إلا عند
«استكمال قصة فقدتهم الذكورة لكل قادم جديد
منهم» (البليتان ٣٨ و ٣٩، ص ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩)، فهم
ينشغلون بهذا الأمر ماداموا ينفذون الآن ما لا تشكل
الذكورة المفقودة خطراً عليه. ولا يقل حافزاً ومحركاً
للحكى الشعور بالفجعية فى حدود الخيانة الجنسية،
كالبنفادية والسائس (الليلة ٢٨٣). فالخيانة التى
تمارسها مع أقلر الناس هى عهدا على نفسها الآن،
عارفة أن الممارسة عهر، تدفع للسائس بموجبه خمسين
مشقالاً ذهباً كل مرة، ومعها قصتها (ص ٤٥٨) التى
ترك السائس ملتاعاً يدعو ليلاً ونهاراً عودة النعمة
(الجسد والمال) ثانية إليه. ومثلها، يقابلها، محمد على
الجوهرى الثرى الذى يختلج وضعا من البهاء والوجاهة
كالخلافة لتعويض ما يفقد: أى السلطة. فلو لاها ما
لجأت دنيا إلى عقابه بالسياط على ظهره بعدما استرجعه
السيدة زبيدة إليها كيدا لتعرضه للامتحان. كما أن
خروجه على تعهده لدنيا بالملكوت فى المنزل كان خرقاً
للمواثيق، وهو خرق يعنى تدفق الفعل والحدث ضرورة،
كما أن الآثار التى على جسمه تعنى استدعاده عند
افتضاح أمره أن يكشف عن قصة الحب والجنس والفراق
والعقاب التى يجاهد لتناسيها بشتى السبل (الليالى ٢٩٠
- ٢٩٤، ص ٤٦٦ - ٤٦٨).

وتساعد التعددية اللغوية واللسانية وأنماط الحوار
والمزاجية بين التجسيد والتجريد، وكذلك المباشر والمكنى
والاستعارة، فى إيجاد الأوجه المتغيرة للحكى،
وبالتالى للتأويل، وهكذا نقرأ أن العجوز فى حكاية دنيا
ابنة شاه زمان:

«دخلت على السيدة دنيا، وقالت لها:
ياسيدتي جئت لك بقماش مليح. فقلت
لها: أرنى إياه. فقلت ياسيدتي: ها هو قلبيه
والنظريه. فلما رآه السيدة دنيا قالت لها: يا
دادلى إن هذا قمماش مليح ما رأيته فى
مدينتنا».

وتؤكد الطبيعة المدنية للحكايات بتلك العلاقة المتشابكة بين أشكال الحكى فيها والأزقة التي تتعرج وتتداخل كالمشاهات، فتصبح هذه من المكونات الإضافية للسرد؛ وكلما انطلق المتحدث أو السارد فرحاً وسعيداً ضاح في زقاق أو تاه عن غير قصد تحت تأثير السعادة اللاهية وبعض الشراب؛ فهذا عزيز، مثلاً، يدخل خطأ في «زقاق النقيب» بعدما قضى وقتاً في الحمام وخرج منه لينعم بكأس من الشراب، فيطوف لئلاً ظاناً أنه في طريقه إلى صبية القصر (ابنة دليلة) التي لم تزل علاقته بها مستمرة مليحة بالسعادة والحبور وهو مستغرق (في اللذات سنة كاملة)^(١٠)؛ وهنا تلتقيه عجوز تطلب منه قراءة رسالة ملفوفة، بينما تحمل في يدها الأخرى شمعة مضئية؛ أى أن الظلام قد حل، وعزيز لمل، والزقاق غير ما يقصد؛ وكل هذه العوامل تتآزر سوية في تهيئة ما يجرى وتزيد في تقرب المستمع أو القارئ. وسرعان ما تعود العجوز إليه ثانية نزولاً عند طلب أخت صاحب الرسالة، كما تقول، التي ترجو الاطمئنان ممن يقرأ لها مباشرة ما كتبه أخوها الغائب منذ «عشر سنين»؛ وهنا تتأكد احتمالات الفعل العاصفة بعلامتين: الأولى، الباب المصنف بالنحاس الأحمر الذي ينفرج على دهليز دار عظيمة، والصبية التي يسرف باث السرد «الشخصية المعنية أو عزيزه» بتقديهما، وما أن يمد يده بالرسالة نحوها إلا والعجوز «قد وضعت رأسها في ظهرى ودفعتنى... فرأيت نفسى فى وسط الدار».

ويبدو حكاية على بن بكار مع محظية الخليفة شمس النهار واحدة من الحكايات البغدادية التي يتحقق فيها السرد من خلال حركة الشخص أو أنفسهم، إذ تكرر حركة هؤلاء وتتخذ من المكان مساحة لأفعالهم، لكن الخفى من هذه الأفعال هو الأقوى دائماً والأكثر إيهاء من الظاهر؛ فالحكاية ليست مدنية فحسب، ولكنها تضع المزاوجة بين السرى والمعلن، الخفى والظاهر، في أساس تركيباتها، فيكون الازدواج بناءها الكلى الذى

وكل وجود أتوى فى الحكايات يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، لكنه غالباً ما يتخذ شكلاً موحياً يداخله مستلججاً للرغبة عند غيره، عارفاً بأسراره؛ فعزیز الذى قضى عاماً عند ابنة دليلة المختلة معتقداً أنها أخته، يفاجأ بما تركته ابنة عمه له من الملام، إنها محتالة أوقفت شرها ببارة «الوفاء مليح والغدر قبيح». لكنه، كما عرفه ابنة عمه، يمتلك فى داخله غريزة جنسية لا يوقفها العقل؛ وهكذا فعندما رأى الفتاة فى دار زقاق النقيب، بهره شكلها الذى يمزج بالرغبة وجسدها المليء بالحياة، يقول:

«لم أشعر إلا وصبية قد أقبلت بخفة ونشاط
وهى مشمرة اللباس إلى ركبتيها فرأيت لها
ساقين يحيران الفكر وهى كما قال فى
وصفها الشاعر:

يا من شعر عن ساق ليعرضه

على المحبين حتى يفهم الباقي.

وزان ساقها اللتين كأنهما عمودان من مرمر
خلاخل الذهب المرصعة بالجواهر، وكانت
تلك الصبية مشمرة ثيابها إلى تحت إبطيها
ومشمرة عن ذراعيها فنظرت معاصمها
البضى وفى يديها زوجان من الأساور وفى
أذنيها قرطان من اللؤلؤ وفى عنقها عقد من
لجين الجواهر وعلى رأسها كوفية دق المطرقة
مكللة بالفصوص الثمينة وقد رشقت أطراف
قميصها من داخل ذكة اللباس»^(١١).

وسرعان ما تجسدت كلماته فى قوة جسدية تفيض
بالشبق والشهوة تنقض عليه، وتفرض عليه الزواج بدلاً
للموت، والخروج من الدار مرة فى السنة والبقاء على
مدار السنة ليؤدى دور الديك؛ فالديك الذى ظهر فى
حكاية صاحب الزرع مع الحمامار والشور، يعود ثانية
بصفته الأخرى «خالى الهموم» متفرغاً للنكاح.

والشفاهية وسيلة السرد في تصعيد القصة العاطفية، التي لابد أن تتشابه مع العشرات المشيلات لها، والتي من شأنها أن تقام بين جوارى القصر وبين التجار وأصحاب المخازن الذين ينتظرون بلوغ ماهو سرى ومفر، مغامرين مرة وخائفين مرة أخرى. ويفرج المكان في بيوت سرية وأخرى علنية، فلبجوهري منزلان، أحدهما للقاءات الخاصة، والآخر لأهله، وعلى بن بكار يقيم مع أمه، والجارية نقر بعدما داهمهم اللصوص من على السطوح التي تبدو في هذه الحكاية وغيرها متلاصقة ومتقاربة تتيج الهرب عند الضرورة.

لكن مجتمعاً من هذا النوع تتقاسمه الرغبات والمصالح والسلطة والأموال هو «سراني» أيضاً، فالرغبة تخشى الفضيحة، وكذلك الحب، فتموت شمس النهار كمدأ، ويذوي ابن بكار وينتهي، على الرغم من أن شخصية الخليفة تبدو عطوفة وحنونة، تبدل الغالي والنفس من أجل واحدة كشمس النهار. لكن جلسات الطرب والفناء في القبة المخصصة لهذا الغرض يمكن أن تمثل ما قيل وما يقال في كتب التاريخ عن المتعة في البلاط العباسي، حيث تتحرك الجوارى بالعشرات، بالجمال الجسدي والروحي والمواهب والكفاءات والمقدرة المتنوعة، من غناء ورقص وعزف ولطف وظرف وخلاعة ومجون، فنتمو على هامش الفاعلية اليومية الأسرار والمقالب، ومشاهد التستر والتخفى، وتظهر الميول البشرية في تعبيرات متباهية. وبأني المكان مناسداً لكل ذلك، فتحة زاوية للتخفى والاستتار، وثمة باب حديدي يظهر من البستان إلى النهر، والقارب، والهرب. وليس عجيباً بعد ذلك أن تكثر ردود الأفعال إزاء حكاية مثل هذه. فبينما يستجيب الشاعر تينسون (Tennyson) لمثل هذه الحكاية، يرى آخر أنها إعلان عن موت الحب. لكن «تينسون» يرى انتصار الفن في استيعاب الرشيد معنى الفنون والحب، ويرى في صورة انفجار المكان نوراً بهيجاً ضابجاً بالطرب في لحظة نشوة فريدة مثلاً لهذا

يفصل بموجه المكان بين (سلطاني) وآخر عامي، وبينما كان وسيط على بن بكار مع شمس النهار صديقه أبا الحسن بن طاهر الجوهري، صاحب العلاقة الوثيقة بالبلاط، فإن الوسيط البليل يعلن أنه «عامي». ولأنه كذلك، يخشى على نفسه من غضب البلاط، فيكون تدخله في العلاقة العاطفية بين الاثنين محكوماً بهذا الخوف.

وبينما يختلط المكان بالفعل في توتر الجو وشحنه بسلسلة من التوقعات والخوف، يتدفق النهر، أو البحر، بين ضفتين، وسيطاً هو الآخر غير عاصي بالخوف والتوقعات، فهو السبيل الذي يلجأ إليه اللصوص عندما يسرقون دار الجوهري ويخطفون شمس النهار وعلى بن بكار، كما أنه السبيل لعودة هؤلاء مع الجوهري سالمين؛ بينما يصبح البر محطة المتاعب، فهناك العسس والشرطة، وهناك اللصوص، وهناك أيضاً العيون، فتمتصين شمس النهار على الفضيحة باستخدام مكائنتها محظية، سكرت وخرجت وتمرضت إلى ما تعرضت إليه.

لكن أبا الحسن يحزم الأمر ويرحل بماله وحلاله وأهله إلى البصرة، فتحة علاقة مع البلاط يقيمها على ابن بكار، وهو تاجر لا يقدر على تحمل تبعات مثل هذه العلاقة السرية بوحدة في البلاط.

أي ابن بكار خالي الوفاض، على خلاف التاجر الذي يخشى غضب الخليفة ورهطه، فيهاجر قبل أن تدركه المحنة.

وتتحدد العلاقة في أكثر من مجال، فالمكان ليس مساحة تمتد بين البلاط والمدينة بأزقتها وبيوتها فحسب، بل إنه يتحدد بما فيه من سلطة وتأثير وامتداد؛ وهكذا تتحرك جارية شمس النهار بمقدرة المتمكن العارف بالمكان وأسراؤه، ولهذا تقول عنها شمس النهار: «ما يسد عليك موضع إلا وتفتحه لك» (الليلة ١٦٤، ص ٣٣٣). وهي في تنقلاتها وحركاتها واعتمادها الرسائل المكتوبة

ويمكن أن تكون لمثل هذا الشخص وجوه عدة في المجتمع العباسي، كأمين المغازلي وأبي العبر والباز وغيرهم ممن ترد أسماؤهم في كتب التاريخ. لكن «على المجمع» في الية ٢٩٥، ص ٤٦٨ لا يبدو أن يكون «رواية» يلعب على مهنة القصص، متمتعاً بها إلى أقصى المستطاع من خلال «الجرب» المفقود؛ فشمسة كردى يدعى أنه جرباه، فيسأل القاضي: «ماذا فى الجرب؟» ويستدئ جواب كل منهما يتنافس مع الآخر، ممتداً فى شتى الشؤون والتفاصيل، فيسرف الكردى فى الذكر، وبعدها يسرف المجمع، فيأبى الآخر بما لديه من معرفة فيدخل فى الجرب الخدم والحشم والمسالك والممتلكات، ويأبى الآخر بما يقدر عليه ذهنه من تصورات، فيتناول الجرب ويمتد، كأنه منطاد خارق أخذ من الدنيا ما يستطيع حسب ذهنية كل منهما وتصوراته، حتى يفتح القاضي الجرب فلا يجد غير قليل من المتاع، من جبين وزيتون ... إلخ. أى أن نمطى الخيال يتماكس مع صغر الجرب ومحدوديته وضيقه. هكذا هو شأن الراوى فى تعامله مع الموجود من وقائع، ينطلق منها فيضيف عليها حتى تكبر وتتسع وتبدو أبلة للانفجار فى حالات وصور عدة.

وبينما تفتح الحكايات غير المنسوخة أو المكيفة عن النوادر التاريخية على عرض ما له وظائفه ووسائطه ومكوناته السردية يستجيب لاستفهام ما عن حال أو مآل، فإن ما هو تاريخي ينشغل بتثبيت المطابقة مع ما كان وإعادة تكوين الماضى التاريخي أمام الحاضر؛ فالمعتضد فى تذكرة ابن حمدون يدخل دار الصيرفى الخراساني ويحظى بالعناية الكاملة، لكنه يتوقف عن المرح ويموت السرور فى ملامحه، فيسأل صاحب الدار مستغرباً، وتكون الإجابة حافلة بالاستفهام والتشديد والوعيد. وتندفق حكاية الصيرفى الخراساني حتى تبلغ هدية المتوكل له ولجاريته شجرة الدر، فيتطابق الحال، ويتأكد التماثل والامتثال، ويعاد وضع الواقعة بكل مخاطراتها

الاتصاف الطروب للحياة والفنون. هكذا يصبر يئس الصورة أيضاً، لكن «تسون» يغوص فى الحب نفسه، فى ذلك الشعور الرقيق الذى يمنعه التستر من الظهور، والذى يخبر ظاهراً عند موت الاثنين، فيكون تشييع جنازة ابن بكار عاطفاً واسعاً مع عاطفة نادرة من هذا النوع.

لكن الحكى فى (ألف ليلة وليلة) لا يمتدق لمعامل واحد، فالاستدراج الأساسى هو القلق وقلة النوم والرغبة فى النسيان، هكذا هو الحكى العلاجي مشافهة أو فعلاً:

فالحجاج فى رواية الجاحظ عن ابن القرية يقول: «أرقت، فحدثنى حديثاً يقصر على طول ليلى، ولكن من مكر النساء وفعالهن»^(١١)، وهو ما يظهر فى الليلة ٥٩٣ (م ٢، ص ٧١) عن سقوط أرباب الدولة فى فتنه الشابة الجميلة، بينما يبحث الرشيد عن النادرة والمغامرة. وتتنازل الرغبات عند شحوص (ألف ليلة وليلة)، فهذا تاج الملوك يرى صورة دنيا، ويستدئ رحلة للمغامرة والبحث والمجازفة، وهذا علاء الدين أبو الشامات وابن الخصيب، وغيرهما يقدمون على أمر مائل. وبينما يدفع الرفاه إلى المغامرة ثبى بعض الحكايات، فإنه ربما يؤدى إلى الزهد أيضاً، وكلما ظهر الزهد قلت الحركة وانعدم الفعل وساد التأمل (أو الفعل الداخلى). أى أن الأنساق تتغير، تماماً كما هو الشأن فى الواقع: فكترة السهر تدفع خسارته بن أحمد بن طولون إلى شئ آخر غير (التخمير) الذى ولع به بنو العباس، قليل له بركة الزريق فى قصر الميدان فوقها فرش شدت بالحلقي والزناير «فإذا نام لم تسكن حركة الفرش بحركة الزريق»^(١٢).

لكن الحكى بشكل استجابة أسامية فى (ألف ليلة وليلة) وغالباً ما تتسلل فى الحكاية نوادر لا هم لها غير تمليد السرد والتنويع على مهنة الرواة، فهذا هو على المجمعى يأبى به جمعفر إلى الرشيد لما يمتلك من مشاهدات وما شاهد من حوادث وما مر به من ظروف.

إنتاج وإخراج مشهد زورق الخليفة الرشيد نفسه، فهو:

«نزل في كل ليلة بحر دجلة في زورق صغير
ومعه مناد ينادى ويقول: يامعشر الناس كافة
من كبير وصغير خاص وعام صبي و غلام
كل من نزل في مركب وشق في دجلة
ضربت عنقه أو شنته على صاري مركبه».

ولم يستغرب الخليفة الرشيد ما يسمع، وإنما يظهره
أن يستمر في معرفة الأمر بكامله ولغاية انتهاه: وإعادة
تكوين المشهد تتوزع في متواليات لتقديم الحدث
والحكي، بينما يتحول الحكي نفسه إلى استرجاعات
لأحداث ماضية جرت على الجوهري وأفضت به إلى ما
هو عليه الآن: فهناك موكب الزورق يراقبه الرشيد، وهناك
موكب دخول البستان، وهناك مجلس الخليفة في
مقصورة الطرب والمتعة. وأثناء ذلك تظهر رغبة المشاهدين
(الرشيد وصحبه) في معرفة سر ما يجري: فكلماً كان
يتهاشم مع جعفر البرمكي يسألهما الخليفة الثاني
(الجوهري) عما يدور، حتى كان سؤالهما عن آثار
السياط التي بدت على ظهوره مصادفة.

وتستعيد السهرة التي يقبضها الخليفة (الثاني) أو
الزيف محمد على الجوهري ما كان قد تحقق في مرات
عدة في (ألف ليلة وليلة)، وبخاصة تلك التي يرتضيها
الشيخ إبراهيم لملى نور الدين وأتيس الجليس: فالحكايتان
تتحركان بـ«موتيفات» واحدة، كالأنوار والقناديل والغناء
والموسيقى والشراب، وبفضاء مكاني متقارب، من
«الدجلة» إلى «البستان»، وإلى «المقصورة الخاصة»
بالطرب والمتعة وطقوس اللذة. ويجري استجماع الزمان
في لحظة حب عاصفة بقلبي الحبيبين في الأولى، بينما
تستعيد الثانية عذاب المعنى (على الجوهري) من خلال
الغناء. ويظهر الخليفة متفرجاً على المشهدين، مستترجاً
المتعة إلى عاله واللذة إلى مزاجه ما دامت كل تجربة من
هذه تتموضع في إطار تجاربه الكثيرة وتستدعي الرحمة

وغيرها في أنساق تبدو مقبولة ومحتملة ومألوفة، فيشيع
السرور ثانية في وجه المعتضد. ويكون ابن حمدون
مسروراً هو الآخر باسترجاع مايلدو مثيراً وعجيباً وخلقياً
بالذكر والترويح، وبذلك يكون التماهي بينه وبين نساخ
الخلفاء ومؤرخيهم وهم يطلبون منهم تدوين ما سمعوه
ليكون مفيداً ولتعم منه العبرة (الليلة ٩٦١، ج ٢، ص
٥٤٥).

وبينما كان الرشيد يتصور المشهد الذي أمامه في
دجلة لواحد من أولاده، كان الجوهري يصصح هذا
الوهم قائلاً:

«لست أمير المؤمنين (...) وإنما اسمي
محمد على الجوهري وكان أبى من الأعيان
فمات وخلف لى مالا كثيراً من ذهب وفضة
ولؤلؤ ومرجان وباقوت وزبرجد وجواهر
وعقارات وحمامات وغيظان وبساتين
ودكاكين وطوابين وعبيد وجوار وغللمان».

أما لماذا يضطر على هذا المشهد فإنما: «لأبلغ ما
أريد من أولاد المدينة». لكن ما يضمهر هوما تفصح عنه
حكايته، إذ إنه يلغى بهذا البدخ والجاه ومزاولة الخلافة
الجرح الداخلي الذي تركته دنيا البرمكية وهي تطرده من
عالمها: «أضرب هذا الخائن الكذاب فلا حاجة لنا به»؛
فهو يدرك أنه بوجاهته وماله لا يمدو أن يبقى تابعاً وذيلاً،
دوره تغذيه الرغبة، وبانتهاه ذلك تنتهي مهمته؛ فالسلطة
القائمة في البلاط بخليفته وسادته وسدنته ونسائه
وغلماينه هي الأقوى، وكان لابد من أن يستمدحها بماله
تمثيلاً بعد ما عجز عنها في الحقيقة. ولهذا، لم يكن
الخليفة الرشيد في الحكاية يستغرب مثل هذه النزعة، بل
تعاطف معها وأعاد تأسيسها في الواقع من خلال
استرجاع الجوهري بماله إلى الحاشية.

ومشهد زورق الخليفة الزيف أو الثاني (التاجر
محمد على الجوهري) في دجلة، يكاد يكون إعادة

اقتحم التاريخ منحى الحكى وحاصر مخيلة الرواة، إلا أن القارئ غالباً ما ينصت إلى تعليقات شأن تلك التي ترد في الليلة ٧٩٤ (ص ٣١٥، ج ٢) مثلاً على لسان تحفة جارية زينة، التي تقول بعدما شاع حسن الصبية الجنية الطائرة زوج الحسن البصري:

«وحق نعمتك ياسيلتي إن عرفت بها أمير المؤمنين قتل زوجها وأخذها منه»

ثم تسترئ:

«أن يسمع بها أمير المؤمنين فيخالف الشرع ويقتل زوجها ويتزوج بها».

أى أن خط السرد الأساسي يطعمن إلى الرشيد فاعلاً، قلراً لا مناص منه، مهما كان التلاعب بطريقته في بلوغ الأشياء. ومثل ما يعرفه الآخرون وقد يتواطؤون بشأنه كما هو الأمر في الليلة ٥٩١ وما يليها: فابن الملك يبلغ زوجة التاجر عن طريق الوزير، وعندما يأتي الزوج يضعونه في صندوق فيطلب الوزير أماته من التاجر (أى الصندوق). لكن الأخير ينكشف عنه باب الغلق، فلا يمسه التاجر بعد أن يعرفه:

«فلما رآه التاجر وعرفه خرج إلى الوزير وقال له ادخل وخذ ابن الملك فلا يستطيع أحد منا أن يمسه» (ص ٧٠، ج ٢).

وتؤكد في (ألف ليلة وليلة) مكانة الخليفة الرشيد على أنه السلطة الأمرة الناهية الغضوب الطروب مرة واحدة. وعلى الرغم من أن المشاكلة بين الحكاية والواقع ليست ضرورة قائمة، كما أنها ليست أساسية في قراءة نصوص الحكايات المطبوعة المتداولة، إلا أن المتن الحكائي تتيح تصورات واسعة لما كان سائداً ودارجاً ومحكياً؛ فالتون الحكائي تنبئ أيضاً على مجموعة من اللغات والخطابات، ويتشكل فيها خطاب أمر وأمر صراوغ وثالث مغبون ومغيب ورابع غائب يراوده. فمعدن

في عالمه: فالخليفة هو الأمر في الحرب والحب، في القضاء والقضاء، وكل أمر يهون عنده عندما لا ينطوي على التهديد. فالحب مشغول بنفسه، وقصته تسلية للخليفة تستحق المكافأة أو الاحتواء، إذ لا يرى المرء سر إبقاء الخليفة لأنيس المجلس بينما جرى تزويد على نور الدين برسالة إلى البصرة. ولم يجر الجمع بينهما إلا بعدما اضطربت صحتها وسأوت. أما دنيا البرمكية فقد استعدها الخليفة إليه، قائلاً لها:

«أترفين من هذا؟»

قالت: يا أمير المؤمنين من أين للنساء معرفة الرجال!

فتبسم الخليفة وقال لها: يادنيا هذا حبيبك محمد علي الجوهري وقد عرفنا الحال وسمعتنا الحكاية من أولها إلى آخرها.. (الليلة ٢٩٤، ج ١، ٤٦٧).

أى أن الخليفة كما يظهر في الحوار يتمتع باحتواء الأسرار الخاصة واستدراجها إليه، وبالتالي ضمان هيئته على السلطة الخاصة التي منحها لحاشيته، وكلما كان السر قريباً إلى الرغبة في استجماع المقربين يروابط تعزز هذه السلطة ظهر السرد متمسداً بارتياح، مستمعيناً بملفوظات ذات صبغة مدنية.

لكن المطابقة التي ميزت كتب التاريخ تخفى بمقارنة ساخرة نقائصها كافة، وإذا كان الراوي قد أخذ عن كتب التاريخ حكاية أبى يوسف القاضى في الاستبراء لبيح للرشيد الزواج في الليلتين ٢٩٦ و ٢٩٧ (ج ١، ٤٦٩ - ٤٧٠)، فإن الرواة أبقوا باستمرار على خطى سرد متناقضين في هذا السياق، بين واحد يصرف الخليفة بمروجه على أنه الوهاب الحر العليق في أموال الآخرين وأعراضهم، والآخر المتوجس المرتاب في الشرع، القلق منه وعليه. وربما يتداخل خطوط السرد كلما

للتجوال والتطواف في الشوارع والنهر والبساتين، إذ يحتفظ الخليفة بسلطانه سرّاً وعلناً، وكلما تخفى ازدادت هذه السلطة وتفخمت في علاقاتها بجعفر. وكلما تأمل الخليفة الذي زاول الخلافة تقلباً التفت الخليفة إلى جعفر، قائلاً: يا وزير، وتكون الإجابة: «ليبيك»، تماماً شأن الجان المأسورين بخاتم سليمان (الليلة ٢٨٦، ص ٤٥٩) كما أن الخليفة قد دفعه النزوة إلى الإعلان عن نيته في تصفية صحبه إذا لم تتحقق رغباته، فيقول في حكاية الشيخ إبراهيم وعلى نور الدين وأتيس الجليس (الليلة الخامسة والثلاثون، ص ١١٧):

«والله إن غنت هذه الجارية ولم تخمن الغناء
صليتككم كلكم، وإن غنت وأحسنت الغناء.
فإني أغفر عنهم وأصلبك أنت [يا جعفر].
فيجب جعفر: اللهم اجعلها لا تخمن الغناء.
فقال الخليفة: لأى شيء؟
فقال: لأجل أن تصلبنا كلنا فيؤانس بعضنا
بعضاً.

فضحك الخليفة (ص ١١٩).

أى أن الصوت المراوغ له استراتيجياته في احتواء مثل هذه النزوات التي تكتسب صفة قاطعة عند المستبدين والدمويين، ولا بد للخطاب المراوغ من الاحتتيال، كما فعلت سيدة الخطاب المراوغ شهزاد باستدعائها المخزون الحكائي، أو كما تفعل الجوارى في الحكى والغناء والرقص. ولكن هذا الخطاب ينشق داخل عالمين، أحدهما محبط وعدواني والآخرون ومسالمة. ولهذا يمكن أن يتسلل الخطاب المراوغ عند مجموعات العجائز القوادات أو الفاضلات في مقابل السرقة والجريمة في عدد كبير من (الليالي).

أما دوافع الحكى وعوامله الأخرى، فهي الإغراء والرغبة، والغواية والخيبة، والغرف والتماجن، والمغامرة

البده كان خطاب شهريار أمراً، وعندما تضطره الوقائع إلى الخيبة والإحباط يتحول إلى آخر قسرى يتموضع في الأفعال بدلاً للطاقة المحبطة، ولهذا لم يكن أمامه غير اختراق البكارة وفضها قبل أن تستعيد شهزاد لديه نزعة الإنصات والاستماع والمتعة، أى المكونات الجذرية للخطاب. أما نسخة المكررة الأخرى، كالرشيد مثلاً، فإن غضبه يتدفع في خطاب يتماهى مع القتل، فدوحية رأسى وتربة العباس إن لم تسأله لأخمدت منك الأنفاس (الليلة ٢٩٠، ص ٤٦٢)، فثمة استدعاء كامل للسلطة الشخصية وشرعيتها التاريخية المعروضة للناس، وثمة تهديد مطلق بالتصفية الجسدية. وعلى الرغم من أن «جعفر» الوزير يظهر دائماً تابهاً وصفيماً وهادئاً وداعياً للصبر، فإنه يبقى على الرغم من ذلك «كلب الوزراء» كما تقول (الليالي) على لسان الرشيد؛ إذ إن خطاب السلطة الأمر الذى يمتد بين الخليفة وأولاده ونوابه وحاشيته ونسائه هو ملكه أولاً، يحتفظ به لنفسه ويعطيه لمن يريد مؤقتاً، ومضى ما يختلف مع الآخر زالت نعمته، وانتفى منه هذا الخطاب، وغابت عنه لحظة الأمان. ولهذا، لم يكن مستغرباً أن يورد الرواة على لسان أحمد الدنف قوله لعلاء الدين أبى الشامات بعد ما ألصقت به تهمة السرقة:

«يا علاء الدين أنت سابقى لك إقامة في بغداد، فإن الملوك لاتمادى يا ولدى، ومن كانت الملوك في طلبه ياطول تعب» (الليلة ٢٦٥، ج ١، ص ٤٣٦)

ومثل هذا الصوت هو ما تتطوى عليه المفارقات في الروى، ولربما كانت هذه من استراتيجيات تكسير التوابع، إلا أنها ليست حاضرة في ذهن الرواة ضرورية، أما الخطاب المراوغ فغالباً ما يظهر عند تقابل سلطتين، أمة وأخرى تابعة اضطراباً. ولهذا، يكون خطاب جعفر البرمكى مثلاً واضحاً للخطاب المراوغ، فهو يتدنى دائماً بالسمع والطاعة كلما عرض عليه الخليفة مشروع

ليلة وليلة) هي انحرافات داخل الحكى تقوم بتصعيد حلقات الفعل، وتعميق رحلات البحث، ومنها سمات التحولات العجائية، قبل أن تميد الحكى ثانياً إلى تلاقى الخارق والدينى في زيجات المردة بالإنس، أو في ظهور «الجن الطيب» الذى ينتقم لبنى الإنسان من الأشرار.

والمهم، فى مثل هذه القصة، أن الراوى يظهر محمد الكسلان عاجزاً عن كل شئ، معتمداً على أمه فى مأكله ومشربه ولبسه ومشيته، فلم يره بصرى قبل يوم التحاقه بمركب أبى المظفر. وهو فى ذلك مثل المادة الخام التى يشتغل فيها الراوى، بينما يأتى طلب السيدة زهيدة لجوهره كبيرة تكون فى رأس التاج بمثابة حفاز للحكى، ولانفجار الحكاية من مادة خام راكدة كمحمد الكسلان لتكون واحدة شديدة التعقيد والتحولات، مليئة بالخطارات العجيبة، قبل أن يسر الجن الطيب محمد الكسلان «العذلة الشعرية» للمتجسدة فى تبخير «العقار بالمسك» ليلته العفريت وينقلوا له ما يره من مجوهرات، فيكون أكثر ملكاً من الخليفة. أى أن الراوى بخياله ينتقم حتى من الخليفة ورهطه، ولهذا يقول محمد الكسلان: «إذا طلبت شيئاً من المال أو غيره أمرت الجن أن يأثروا لك به فى الحال»، ولا يمكن أن يظهر الراوى متصمداً أو سائخراً أو هازلاً كما هو عليه فى مثل هذا التمرد (الليلة ٣٠٥، ص ٤٨٠).

وكما يشغل الرواة مطلق الحكاية، كان الفاعلون فى عدد من ليالى (ألف ليلة وليلة) يجدون أنفسهم مأخوذين بالإغراء منقطعين إليه، مجازفين بحياتهم وبأموالهم عندما يسمعون بصية خارقة الجمال، فأنه سحرهم غيرهم، شأن الرويش البصرى (الليلة ٩٦٥، ج ٢، ص ٥٥٣) الذى يقطع للمسافات باكياً كلما تذكر الصبية البصرية التى سبت العباد بحسنها حتى يتحایل قمر الزمان ليلوغها بعدما اتشد إليها جراً ما قيل فيها: فالسمع لا يقل عن الرؤية، ويتحرك الفعل بموجبه فى (ألف ليلة وليلة) مادام الحكى هو الذى يشتري الحياة

اليومية (الخروج)، والشرارة: وكل هذه العوامل تجتمع عند مخيلة لتمدد وتوسع كجرب الكردى فى واحدة من الحكايات، أو كشوب الرش فى أخرى. فشمعة إغراب مضحك مرة، ومواجهة بين الراقى والمتخيل، يخلق فيها الذهن، ليس تماماً كاليساط المسحور وإنما كروب الرش الذى يبدو اقترانه بالواقع أكثر نقاداً وشدة وحضوراً.

ولربما تبدو حكاية «محمد الكسلان» (الليلة ٣٠٥) واحدة من بين أبرز حكايات (الليالى) التى يتمدد فيها ذهن الرواة ليأتى بالخيال إلى الواقع، ويعيد تكيف نفسه فى داخل هذا الواقع، فيضطره فى النتيجة إلى التمدد هو الآخر، والانساع والتوتر والانفجار عندما تضيق الحيلة بالمفارقة أو بالتقليد الساخر وبالحاكة العابثة: ويلجأ الراوى إلى الدخول فى صورة أخرى أو فى صوت آخر، فهنا كان أبو المظفر الشيخ البصرى والتاجر المرموق أيام الأمير محمد الزيدى وإلى البصرة فى عهد هارون الرشيد، وربما يتمظهر أو يتخفى فى صورة القرد الأشعث المهجوم الذى يتلقى الإهانات والعيب والمذلة من رفقاءه القردة فيبتاعه أبو المظفر فى طريق عودة المركب متذكراً محمد الكسلان ودراهمه القليلة، فيكون القرد حصه محمد الكسلان. ويستمر المركب بهماناة السفر، وبالهجمات والاعتداءات، حتى تم تقييدهم جميعاً أسرى على متن المركب: ولو استمرت الحال لتوقف السرد. لكن القرد تحرك وفك القيود وانطلق للمركب، فجمعوا للقرد مالا، كما يجمع المستمعون للرواة. بعدها تودع التجارة، والقرد يأكل ويشرب مع محمد الكسلان ويأيه بالمال، حتى حل موعد الزواج، فذهل على السر (ص ٤٧٤). لكنه، أى محمد الكسلان، ابن حجام وعامى، ولابد من مال وفير للزواج. ويكون القرد عوناً، ويطلع الكسلان على سر الطلمس فى منزل المروس، فيفكه، ويخطف القرد الفتاة: إذ بين أنه كان مارداً فى صورة قرد، وأنه وضع نفسه فى تلك الصورة الدلالية لبلوغ المراد. أى أن «تحولات المسوخ» فى (ألف

السرد يتحرك بين قطبي الثثرة والفضول، فكل مواجهة لهذه الثثرة تخفي نية ما للالتحاق بشغل بديل يود الحلاق معرفته. قال الحلاق: «أظنك مستعجلاً». فقلت له: «نعم، نعم نعم». وكان الشاب البغدادي يتوقع منه الرضوخ للأمر الواقع والكف عن الثثرة، لكنه وجد وضعا مغايراً ورغبة مضادة في معرفة الخبر وتقصيه. أي أن السرد يتعدى حال التملل بين الاثنين، ولو كان الشاب البغدادي صاحب مكانة أمة أو متسلطة لتمكن من تخيير الموقف. لكن مثل هذه الواقعة لها فضاء تاريخي تمتد فيه، وتلتقي تفاصيله مرجعاً لا يستغربه المستمع أو القارئ.

(وَأَلْفَ لَيْلَةٍ) هي الوحيدة التي يمكن أن تتيج لمثل حلاقى بغداد الثرائين مثل هذه الامتيازات التي تسمح لهم بمخاطبة ملك الصين ليروي لهم شيئاً (ص ١٠٥، ج ١، بولاق):

والامتياز يمنحه الرواة بغيره للحجامين، مادام المناخ قد تعامل مع الثثرة على أنها أمر مفروغ منه؛ إذ يروي عن أبي محمد الأعمش أنه كثر الشعر عليه، فقال له أحد تلاميذه أن يأخذ من شعره، فأجاب: «لا أجد حجماً يسكت حتى يفرغ»، فوعده تلامذته بذلك. لكنه بعدما أمعن في الحلاقة توجه إليه بسؤال. ويقول ابن عبد ربه:

«نفض ثيابه وقام بنصف رأسه محلولاً حتى دخل بيته».

ويروي السندی بن شاهر أن المأمون استقدمه على عجل من خراسان، وقد هاج به الدم، وأعلم الحاجب بذلك، وانصرف إلى منزله وأحضر له حجماً طالب بالآ يكون فضولياً. لكن سرعان ما طارت يده على وجه ابن شاهر حتى قال: جعلت فداك، هذا وجه لا أعرفه، فمن أنت؟ ومن أين قدمت؟ وأي شيء أقدمك؟ فوعده ابن شاهر بالقصة كاملة عند الانتهاء. وقال الحجاج:

ويحول دون الموت. ومثل قمر الزمان كان تاج الملوك الذي ينشد إلى قصة عزيز عن دنيا أولاً (١٢٨، ٢٦٦، ج ١) قبل أن يطلع على صورتها، فيتصافر المحكي مع البصري في تأليب تواليات الفعل، رحلة، ومخاطرة وتحولات وأقنعة ووسطاء، ومجابهة شديدة، واحتتيال واستدعاء لما هو بصري نفسى يلغى ما هو مثيله.

ولما كان الحكى ومرادفه السماع بهذه القوة في تحريك الأحداث، والسرد ضرورة، فإن التحليل منه هو التمهيد لإيقافه: فتحفة العوادة جارية زيدة تخنجر من سماع الخليفة بزواج حسن الصايغ (الليلة ٧٩٤، ص ٣١٥، ج ٢)، فمتى عرف بها تزوج منها وقتل زوجها. أي أن الحكاية تنتهي عند هذا الحد. ويتكرر مثل هذا التحليل بأشكال مختلفة، فهو يؤثر الفعل والحدث والحكي مرة أو يمهّد لانتهاه مرة أخرى، فثمة حكي وحياء، وثمة توقف وموت. أما عندما يتوقف الحكى فثمة ما يشير إلى ذلك ويغري بالاستطلاع أو بالسؤال أو بالإقدام على فعل، إذ إن (ألف ليلة وليلة) لا ينهي أن تنتهي عند باب مغلق يعيش عليه المنكبوت (الليلة ٥٩٤، ج ٢ ص ٢٨).

ولهذا، لم تكن حرفة الحلاقين والحجامين تستأثر بالسرد عبثاً، فالثثرة هي الأخرى حياة، كما يظهر في طبيعة الحكايات التي ترد على ألسنة الرواة الحجامين والحلاقين. ومهما استبد الضيق بالشباب البغدادي (الليلة ٢٩)، إلا أنه مضطر إلى الاستماع مرة وإرضاء فضول الحلاق مرة أخرى، فقيه يقول الشاعر:

جميع الصنائع مثل العقود

وهذا المزين در السلوك

فيعلو على كل ذي حكمة

وتخت يده روس الملوك

وكان الشاب البغدادي يقاطعه، قلت له: «دع مالا عينك فقد ضيقت بصري واشغلت خاطري». لكن

وتعزني بالمنازل والسكك التي جئت عليها؟ قال ابن شاهك نعم.

ثم أوصى ابن شاهك أن يملق الحجام من العقبين. وكلمنا قص ابن شاهك طرفاً بالغلام أن يسره عشرة أسواط، حتى انتهى الغلام إلى سبعين سوطاً، فالتفت الحجام إلى ابن شاهك: ياسيدى: سألتك بالله، إلى أين تريد أن تبلغ؟ قال ابن شاهك: إلى بغداد. قال الحجام: لست تبلغ حتى تقتلنى. قال ابن شاهك: فأتركك على ألا تعود؟ (١٣).

ويضح المجتمع حينذاك بأنواع الحوادث والتفاصيل عن الرحلات ومقالبها ومشكلاتها ومصادفاتها، فلكل مصادفة مقام، شعر أو نادرة أو طرفة أو حكاية، وكل حكاية يمكن أن تتوالد في حكايات أخرى: فعالم حكايات (ألف ليلة وليلة) ليس غريباً عن ذلك المجتمع، وفصافات الحكى تبدو مكنتة بكل ما يتيح للهن الرواة الاشتغال عليه، وما يمكن الخيلة من إسقاط ما تريد عليه أو عجنه بالغريب مرة وباللؤلؤ والمجيب مرة أخرى، بينما يبقى الغارق عدة الروى المحترف يسره له الفضاء الجغرافى والذهنى، فيتوحد عنده مع غيره. لكن ما يذكره الجاحظ مثلاً عن المحسن الجرجاني في الحكاية التالية يظهر كم أن الرحلات اليومية تأتى مليئة بالتفاصيل التي لا تحتاج لتغير بعض من التمدد والاتساع، والتقاط خوافز الفعل واتجاهاته، لتوليد حكاية واسعة متشابكة شديدة التوتر:

يقول المحسن الجرجاني: حدثني سهم بن عبد الحميد الحنفي قال: خرجت من الكوفة أريد بغداد، فلما نزلت، بسط غلماننا وهياًوا غلماننا، فإذا نحن برجل حسن الوجه والهيئة، على برذون فار، فصاحت بالغلمان فأخذوا دابته، فدعوت بالغناء، فبسط يده غير محتشم، وما أكرمته بشئ إلا قبله، وكنا

كذلك إذ جاء غلماننا بشقل كثير، وهيئة جميلة، فتناسينا فإذا هو طريح بن إسماعيل الثقفى، فارتجنا في قافلة منا لا يدرك طرفها، فقال طريح: «ما حاجتنا إلى هذا الزحام، وليست بنا إليهم وحشة، ولا علينا خوف، فإذا خلونا بالخانات والطرق كان أرواح لأبداننا»، قلت: «ذلك إليك»، فنزلنا من الغد المخان، وتغدينا وإلى جانبنا نهر ظليل بالشجر، فقال: «هل لك أن تستمتع فيه؟ فممرنا إليه، فلما نزع ثيابه إذا بين جنبه آثار ضرب كثير، فوق في نفسى منه شر، فنظر إلى فظطن وتبسم، وقال: «قد رأينا ذعرك بما ترى، وحديث ذلك يجرى إذا سرنا بالعشية» فلما سرنا قلت له: «الحديث» قال: «نعم» قدمت من عند الوليد بن يزيد بالغناء واليسار، وكتب إلى يوسف بن عمر، فلما أتته ملاً يدي خيراً، فخرجت مبادراً إلى الطائف، فلما امتد بي الطريق وليس يصحبني فيه أحد، هن لى أعرابى على قعود له، فحدثت أحسن الحديث، وروى الشعر، فإذا هو راوية فأشدت فإذا هو شاعر، فقلت: «من أين أقبلت؟» قال: «لأدري»، قلت: «وما القصة»، قال: «أنا عاشق لامرأة قد أفسدت على عيشى، وقد حذرني أهلها، وجفاني لها أهلى، وإني أستريح بأن أنحدر إلى الطريق مع منحدر، وأصعد مع مصعد، قلت: «فأين هي؟» قال: «تنزل غداً بإزائها»، فلما نزلنا أراني طريقاً عن يسار الطريق، فقال: «ترى ذلك الطريق؟» فقلت: «أراه»، قال: «فترى الخيم التي هناك؟» قلت: «نعم» قال: «فإنها في الخيمة الحمراء»، فأدركتني أربحية الحدث، فقلت: «والله إنى أتيتها برسالتك»، فمضيت حتى انتهيت إلى الخيم، فإذا امرأة طريفة

ينبثقان عنها، أحدهما جسدي والآخر تعبيري، يلتصمان ويتداخلان للدرجة تهميش الآخر وتخويله إلى تابع، على الرغم من أن الصياغة التي ترد اعتباطاً على لسان الرواة هي «القصص أن أكون لك أهلاً وتكون لي بهلاً». ففي «حكاية محمد على الجوهري ودنيا البرمكية» (الليلة ٢٩١)، يرد ما يلي بعد استقدام الجوهري إلى القصر:

«قالت باجوهري اعلم أني أخبك وما صدقت أني أجى بك عندي ثم إنها مالت على قبلتها وقبلتني وإلى جهتها جلبتني وعلى صدرها رمتني».

أما هو، فلا يسمعه حتى الإفصاح عن الشهرة، فيقول: «وعملت من حالي إني أريد مصالها». لكنها عندما عرفت أن السيدة زينة استقدمته لديها عند غيابها «جمعت رجليها ورفضتني فرمتني من فوق السرير وقالت ياخان غخت اليمين وحشت فيه ووعدتني أنك لا تنقل من مكانك وأخلفت الوعد...». فكلما شعرت بالغيرة أو بالمنافسة أو الخشية على «الجميل» أو «العشيق» ازدادت حدة وقسوة، وقررت استعادة سلطتها الجسدية واللغة الأمرة مرة واحدة (ص ٤٦٤ - ٤٦٦).

وتؤكد سلطة الكلام الأمر في مثل هذه المواجهات أو التحديات والمراهنات عند الخلفاء والسلاطين والولاة؛ وكلما كان القصد يتمظهر في الرغبة الجنسية بدت تلك السلطة قاطعة ونهائية.

وربما تبدو حكاية الرشيد ورغبته في الجارية التي تعود لغيره، في الليلة ٢٩٧ (ص ٤٧٠) واحدة من الحكايات ذات الأصول التاريخية التي ينتشر بها المؤرخون على أنها تفصح عن كياسة الخليفة أو أنها تعرض لحقن القاضي أبي يوسف؛ إذ ترد أيضاً لدى التوحيدي في (البصائر والذخائر) للتعريف بملذهب أبي يوسف: «أن العتق إذا طرأ على الأمة سقط عنها الاستبراء». وللندرة أصلها التاريخي الذي يبتدئ في رغبة الرشيد محمولاً لجزى الأفعال والأحداث: «أريد أن أطأها اليوم» (١٥).

جميلة كأنها مهرة عربية، فذكرته لها، فزفرت زفرة كادت تنتفض أضلاعها، وقالت: «أو حي هو؟ قلت: نعم، تركته في رحلي وراء هذا الطريق»! قالت: «بأي أنت وأمي، أرى لك وجهاً حسناً يدل على الخير، فهل لك في أمر؟ قلت: «فقير إليه»! قالت: «ألبس ثيابي فأقم مكاني، ودعني حتى آتيه وذلك عند مغيب الشمس، فإنك إذا أظلم الليل أتاك زوجي»، فقال لك: «بافاجرة، وباهنة ابنة الهنة» فيوسعك شتماً فأوسعه صمتاً. ثم يقول في آخر كلامه: «أقمعي سقاءك، ياخدوة الله، فضع القمع في هذا السقاء ولهاك وهذا السقاء الآخر فإنه واه»! قلت: «نعم»، فأجبتها إلى ما سألت، فجاء الزوج على ما وصفت، وقال: «أقمعي سقاءك» فحيرني الله أن تركت الصحيح وقمعت الواهي، فما شعر إلا بالبلبب يتسبب بين رجليه، فعدا إلى كسر الخيمة، وحل متاعه وتناولت رشاء من قد مدبوغ ثم نناه بالنتنين، فجعل لايتقى رأساً ولاوجهاً ولارجلاً، حتى خشيت أن يبدو له وجهي، فتكون الأخرى، فألزمت وجهي الأرض، فعمل بظهرى مائرى فلما تغيب عني، جاءت المرأة باكية، فراك ما بي من الشر، واضطرت وأخذت ثيابي وانصرفت» (١٤).

ويتجرد السرد في (ألف ليلة وليلة) من الشروح والتعليقات التي لا ضرورة لها في تطوير الحدث: فكلما كان المتحابان من عالمين مختلفين، كالقصور والتجارة مثلاً، اقترن اللقاء بتقارب الجسد، ومن ثم إسباغ صفة الشرعية على اللقاء باستقدام القضاة والشهود. لكن الطرفين ليسا متكافئين، ففتاة القصر هي الغالبة جسدياً أيضاً وهي صاحبة السلطة أيضاً. ولهذا، فثمة خطابان

في النتيجة فضاءات مجتمع آخر غير الذي يأتي به التاريخ.

وحكاية أحمد بن هارون الرشيد الزاهد (الليلة ٤٠١، م ١، ص ٥٨١ - ٥٨٢) تفترق عن الأصل الذي يرد في (المنتظم)، ج ٩، في أن الابن الزاهد هو المبتعد عن السلطة والجاه، بينما بقيت الأم مع الرشيد، فيناديها عندهم يأتيه أبو عامر البصري بالخبر والخاتم، أما الأصل التاريخي فيقول إن الرشيد تزوج من أمه سرّاً، وغابت بولدها في البصرة، وحملت معها مايساعدها على بلوغه في المستقبل. أما بات السرد في الأصل التاريخي، فهو عبد الله بن الفتوح، وتناقل آخرون عنه الحديث. لكن الزهد، من جانب، وافتراق الابن عن الجاه والسلطان، من جانب آخر، يكادان يصيحيان المتن الذي تداعل فيه معنى الحكاية. يقول صاحب (المنتظم) نقلاً عن أبي القاسم الحريري عن غيره وصولاً لآبن الفتوح^(١٦)،

«يقول: خرجت يوماً أطلب رجلاً يرم لي شيئاً في الدار، فذهبت، فأشير لي إلى رجل حسن الوجه بين يديه مزود وزنبريل، فقلت: تعمل لي؟ قال: نعم بدرهم، ودائق، فقلت: قم. فقام فعمل لي عملاً بدرهم ودائق، [ودرهم ودائق، ودرهم ودائق] ثم أتيت يوماً آخر فسألت عنه فقيل ذاك رجل لا يرى في الجمعة إلا يوماً واحداً يوم كذا. قال: فجئت ذلك اليوم، فقلت تعمل لي؟ قال: نعم بدرهم ودائق. فقلت أنا: بدرهم. فقال: بدرهم ودائق. ولم يكن بي الدائق، ولكن أحببت أن أستمع لمعاذته، فلما كان المساء وزنت له درهماً، فقال لي: ما هذا؟ قلت: درهم. فقال: ألم أقل لك: درهم ودائق؟! أنسدت علي. فقلت: وأنا ألم أقل لك بدرهم؟ فقال: لست أخذ منه شيئاً. قال:

فيكون جواب القاضي: «قلت يا أمير المؤمنين اعتقها ثم تزوجها». لكن الحكاية تتمدد أكثر، فتقرن الجارية بجعفر، وتجعل من جعفر قادراً على القسم بوجه إصرار الخليفة، بينما جرى بأبي يوسف مضطرباً متوقفاً للمصائب والخطوب منشغلاً بيفلته في ذلك الظرف العصيب على الرغم من ذلك، بينما يصبر الرشيد على أن يجامع الجارية الليلة: «لا أطيق الصبر عنها إلى مضى مدة الاستبراء»، فيأتي القاضي بحل آخر يتيح «وطؤها في هذا الوقت من غير استبراء»، فيزوجها لملوك ويطبقها قبل دخوله، لكن المملوك يرفض الطلاق، فيتم تملوك المملوك للجارية، فيأتي حكمه بالتفريق لأنه دخل في ملكها «فانفسخ النكاح»، أي أن الحكايات تتمدد أكثر من الأصول لتفسح المجال لانشغال المتواليات السردية بمحمولات الفقه والشريعة في ذلك العصر، ولا تبدو المتواليات واضحة المعالم عند نقلها إلى فضاء مغاير، أي إلى ثقافة أخرى مثلاً، لأنها تعمل كثيراً على «مفسطة» القضاء في مذهب أبي يوسف الذي يعد تكييفاً واسعاً للشريعة لتناسب العصر وروحه ومزاج حكامه. ولهذا، تقول الحكاية عن أبي يوسف عندما جاءه رسول الخليفة: «ما طلبت في هذا الوقت إلا لأمر حدث في الإسلام». لكن الأمر الجلل ليس أكثر من رهان: «زبيدة طالق لئلا إن لم تبعتها لي أو تهبها»، وشيق جنسي حارم: «لا أطيق الصبر عنها». لكن هذا الرهان والرغبة يتحان في سياق الشريعة، أو تكييفها الفقهي في ظاهرة التصرى بالإماء، وهي ظاهرة فريدة لاعلاقة أساسية لها بمفهوم الإسلام ديناً أو للدولة بناء «مؤسساتية»، فالزواج والطلاق ليسا أكثر من ملفوظات: «قال لها القاضي قولي قبلت فقالت قبلت»، كما تقول الحكاية، وهي ملفوظات يلقي بعضها الآخر كملفوظات السحر، لكنها تتيح تكييف ظاهر الشريعة تكييفاً سهلاً يقي الخلافة ملتزمة بها ظاهراً ومبتعدة عنها واقعاً، وهو مانوغي نحوه الحكايات باستمرار دون تدخل من الرواة، فثمة ظواهر وثمة مظاهر واتجاهات وأهواء ورغبات تشكل

لك هذا [الخاتم] قلت: دفعه إلى رجل طيآن. فقال لي: طيآن طيآن، وقربني منه. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصاني يوصية. فقال لي: وهكأ قل. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصاني إذا أوصلت إليك هذا الخاتم أن أقول لك بقرتك صاحب هذا الخاتم السلام ويقول لك: وهك لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت عليها ندمت. فقام على رجله قائماً وضرب بنفسه على البساط، وجعل يتقلب عليه ويقول: يا بني نصحت أبأك. فقلت في نفسي: كأنها ابنة، ثم جلس وجاؤا بالماء، فمسحوا وجهه، وقال: كيف عرفت؟ قال: فقمصت عليه قصته.

قال: فبكى وقال: هذا أول مولود لي، وكان أبي المهدي ذكر لي زبيدة أن يزوجني بها، فبصرت بهذه المرأة فوقعت في قلبي، وكانت خميسة فتزوجتها سرّاً من أبي، فأولدتها هذا المولود، وأحدرتها إلى البصرة [وأعطيتها] هذا الخاتم وأشياء، وقلت لها: اكتمى نفسك، فإذا بلغك أنني قدمت للخلافة فأنتيني، فلما قدمت للخلافة سألت عنهما فقبول [لي] أنهما] ماتا، ولم أعلم أنه باق، فأين دفنته؟ قلت: يا أمير المؤمنين دفنته في قبور عبد الله بن مالك. قال: لي إليك حاجة، إذا كان بعد المغرب قف لي بالباب حتى أنزل إليك [فأخرج] متكرراً إلى قبره.

فوقفت له، فخرج متكرراً والخدم حوله حتى وضع يده بيلدي، وصاح بالخدم فتتحوا، فحجت به إلى قبره، فما زال ليثته يبيكي إلى أن أصبح ونداه رأسه واحيته على قبره [وجعل] يقول: يا بني، لقد نصحت أبأك. قال: فبجملت أبكي لبكائه رحمة مني له، ثم

فوزنت له درهماً ودانقاً. فقلت: خذ. فأبى [أن يأخذ]. وقال: سبحان الله أقول [لك]. لا آخذ وتلع على؟ فأبى أن يأخذه ومضى.

قال: فأقبل على أهلي، وقالت: فعل الله بك ما أردت من رجل عمل لك عملاً بدهم أن أفسدت عليه. قال: فبحت يوماً أسأل عنه، فقيل لي: مريض، فاستللت على بيته فأتيته، فاستأذنت عليه فدخلت وهو مبطون، وليس في بيته شيء إلا ذلك المزود والزنبيل، فسلمت عليه وقلت له: لي إليك حاجة، وتمصرف ففضل لإدخال السرور على المؤمن أحب لما جئت إلى بيتي أمرضك. قال: وتحب ذلك؟ قلت: نعم. قال: بشرائط ثلاث. قلت: نعم. قال: أن لا تعرض على طعاماً حتى أسألك، وإذا أنا مت أن تدفنني في كسائي وجيبي هذه. قلت: نعم. قال: والثالثة أشد منهما، وهي شديدة، قلت: وإن كان. فحملته إلى منزلي عند الظهر، فلما كان من الغد ناداني يا عبد الله [فقلت]: ماشأنك. قال: قد احتضرت، افتح صرة على كم جتي. قال: ففتحتها فإذا فيها خاتم عليه فص أحمر، فقال: إذا أنا مت ودفنتني فخذ هذا الخاتم، ثم ادفعه إلى هارون [الرشيد] أمير المؤمنين، فقل له: يقول لك صاحب هذا الخاتم: وهك لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت على سكرتك هذه ندمت. قال: فلما دفنته سألت يوم خروج هارون الرشيد أمير المؤمنين، وكتبت قصة، وتعرضت له وأرذيت أذى شديداً، فلما دخل قصره قرأ القصة وقال: عليّ بصاحب هذه القصة. قال: فأدخلت عليه وهو مغضب يقول: يتعرضون لنا ويفعلون، فلما رأيت غضبه، أخرجت الخاتم، فلما نظر إلى الخاتم قال: من أين

بما يروونه من تراجع محتمل لدى المحتفين بالشرعية والمتعبدين كثيراً. فالرشيد في الليلة ٣٥ (م) ص ١١٨) يستغرب ما يراه من شيخ إبراهيم وهو يجالس نور الدين وأئیس المجلس قائلاً: يا جعفر:

«أنا ما رأيت من كرامات الصالحين مثل ما رأيت الليلة فاطلع أنت الآخر على هذه الشجرة وانظر لفسادك تفسؤك بركات الصالحين».

ثم يضيف:

«الحمد لله الذي جعلنا من المتبعين لظاهر الشريعة المطهرة وكفانا شر تلبيسات الطريقة المزورة».

أي أن صوت باث السرد يتألف مع صوت المتكلم. كما تدل المساحة الممنوحة لمثل هذا التعليق الذي لا يمتد كثيراً في الحدث أو في المبنى الحكائي.

وبين أنساق الزهد وأنساق المجون في (ألف ليلة وليلة) تتشغل البقعة الرمادية بمثل هذه المناورات في الخطاب، وهي مناورات تسمى إلى إلقاء القارئ منشداً إلى أكثر من وجهة نظر، مادام الحكى نفسه يتمدد في تعددات معرفية ولسانية كثيرة فد (الليالي) بمثل هذه التعددية تحقق التجسيم من جانب وتمتلك تكسيروها الواسع للنوايا من جانب آخر؛ فهي تعجز عن أن تصبح بوجه الخليفة كما صاح سفیان الثوري الصوفي بوجه المنصور:

«إنى لأعلم مكان رجل واحد لو صلح
صلحت الأمة كلها، قال: من هو؟ قلت:
أنت يا أمير المؤمنين» (١٩).

سمع كلاماً فقال: كأي أسماع كلام الناس.
قلت: أجل أصبحت يا أمير المؤمنين، قد طلع
النجم. فقال لي: قد أمرت لك بعشرة آلاف
درهم، واكتب عيالك مع عيالي، فإن لك
على حقاً بدفئك ولدي، وإن أنا مت
أوصيت: من يكون من بعدى أن يجري
عليك ما بقى لك عقب» (١٧).

وترد حكاية مماثلة عن إدوارد ولیم لين يقول إنه نقلها عن مخطوطة لابن الجوزي عن كتابه (مرآة الزمان) (١٨)، ولكنها تخص (علياً) ابن الخليفة المأمون الذي نذر نفسه لحياة الزهد، عاملاً حملاً في البصرة، صائماً نهراً، يقضى ليله في جامع قريب، مودعاً الحياة بعد حين وهو على حصور. ومهما يكن، فإن مثل هذه الأخبار ليست غريبة في ضوء ما يعرف عن كثرة عدد المحظيات. لكن الحكاية تتشكل في أنساق الزهد في جسد (ألف ليلة وليلة)، وهي أنساق تتكرر في الليلة ٧٩، ص ١٠، والليلة ٨٢، ص ١٩٥، كأنها تتحاكى ما ينقله ابن الجوزي عن الخليفة المستضيء الذي يظهر في حكايات (ألف ليلة) بما هو معروف عنه من روح؛ إذ حضر المستضيء مجلس وعظ الجوزي وهو ينشد:

ستفلك المنايا عن ديارك

ويدلك الردى داراً بدارك

وتترك ما عنت به زماناً

وتنقل من غناك إلى افتقارك

فدود القبر في عينيك يرعى

وترعى عين غيرك في ديارك

والمستضيء يردد باكياً: «أى والله وترعى عين غيرك في ديارك». لكن الحكايات تعرض أيضاً لشماعة الخلفاء

انهماك الحكاية بالرد على الفلمانيين مشير هو الآخر، كأنه إسراف الرواة أنفسهم في مثل هذا الأمر، على الرغم من شيعه وكثرة الكتابة فيه، بما يشكل أدباً خاصاً في التاريخ العربي.

لكن الكلام يتسع لاحتواء تعددية لسانية وهجنة ليست محدودة، تختلط وتتداخل بين العامة والخاصة عند الفقهاء والكتاب المؤسرين والخلفاء والقوالين والحرفيين، ولربما تتوزع هذه أو تشبك عند الشخص الواحد، فظهر الواحدة لتغيب الأخرى، بينما يلعب الزمن نفسه في الإلقاء والتغيب والحضور، بمعزل عن الأصل التاريخي في الليلة (٣٨٦، ج ١، ص ٥٦٨)، فإن الحكاية تلعب على الكلام وأزماته. والحكاية لا تخص الرشيد بل ابنه الأمير عندما رأى جارية سكرى «وعليها مطرف خمز وهي تسحب أذيالها من التيه»، فواعته لتشيعة نفسها في اليوم القادم، فلم تأت؛ فاستفسر عن سر ذلك، قالت: يا أمير المؤمنين أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار. وبعث على الشعراء عند الباب ليقولوا في ذلك. أي أن الكلام كالحكاية مناحته الليل، وهو بالتالي ليس ملزماً مادام فضاء محكيًا ينشغل بالحكي ويغيب فيه، تماماً كما تغيب أجساد أصحابه في لحظة إحكام تعلق الآخر بالكلام الأسر الذي جاءته به شهر زاد. يقول أبو نواس في حال الجارية المذكورة:

همت بها وكان الليل سترًا

فقام لها على المعنى اعتذارا

وقالت في غد فعضيت حتى

أنى الوقت الذى فيه المزار

وقلت الوعد سينتى فقلت

كلام الليل يمحوه النهار^(٢٠).

ولربما كانت الحكايات أكثر قدرة على بلوغ كلام الناس ومهاده من كتب التاريخ التي قد تضطره إما إلى التلون المتجرد فحسب أو إلى إسقاط التفسير عليه؛ وغالباً ما تستظهر الحكايات ما يتغيبه العقل الجمعي لمجتمع العامة الذي يود دخول عالم الخاصة واجتياحه أو اختراقه واستضعافه. وبينما يتيح ذهن الرواة ومخيلتهم التجوال كثيراً في السرايا والدهاليز وبين البسائين وعند مخايل الثروة ومظاهر الجاه والسلطة، لاسيما النسوة والمال والقوة، فإن هذا الذهن كثيراً ما يتناسى مهماته فينساك إلى ما يتغيبه من تعرية حرفية لما هو مجازي. فانبثقت هذه الجارية تودد، مثلاً، تدخل ميدان المباحكات والمجادلات اضطراباً بعدما أفلس الزوج ولم يعد لديه بضاعة يعرضها غير زوجه، بلهنها وجمالها وسمة حيلتها وسعة تدبيرها وكثرة اطلاعها في العلوم والآداب والفقه. وكان استعراضها لذلك هو استعراض ابن العامة موهبته عندما تصبح هذه سلعة قادرة على المناقشة وشراء رضا السلطة وموافقتها (الليلة ٤٣٧ إلى ٤٦٠، ص ٦١٤ إلى ٦٣٥). لكن الراوى يبقى أسير تكوينه الساخر من مجتمع الفقهاء الذين كانوا منه قبل صعودهم إلى ذلك المجتمع الذى يثير حسده وغيره الآن. ولهذا، جعل تودد تطلب المغلوب منهم في المجادلة بخلع ملابسه، حتى إنه جعل أحدهم يطلب فقط الإبقاء على ما يستر به عورته. ومن الواضح أن الأصل كان يقصد بالخلع المذكور الاستغناء اضطراباً عن جبة المهنة أو المنصب، غلطة العالم والفقير، وليس الملابس بمعناها المادية. لكن تتابع الرواة غار على الأصل فحرفه ودفع به إلى ما يرضى الذهن الشعبي. ومثل ذلك ما يدور في الليلة ٤١٩ (ص ٥٩٨ وحتى ص ٦٠١).

ويموز أن تكون حكاية سيدة المشايخ البغدادية التي ارتحلت إلى حماة (عام ٥٦١) ذات سند تاريخي. لكن

المواش:

- (١) تراجع ميا جرهارد في: *The Art of Story Telling ; A study of the Thousand and one Nights* (Lelden; Brill. 1963).
- (٢) ثمرات الأرواق في المحاضرات: تحقيق محمد مريد قمحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣٢٨، وكذلك ص ٣١٠ للإشارة اللاحقة من المحسن المصري والكثير.
- (٣) طبعة بولاق من ألف ليلة وليلة (بنكاد: مكتبة المتنبي، عن ١٨٥٢ - مصورة بالأوفست)، ج ١. الإشارات اللاحقة لهذه الطبعة إلا عند ورود غير ذلك.
- (٤) تتعدد المراجع في هذا الأمر، منها الفرج بعد الغمة لأبي علي الحسن التنوخي (القاهرة: دار الطباعة ١٩٥٥، والموسى أو الطوفى والطرفاء لأبي الطيب محمد بن إسماعيل الرواحم (عن لايدن ١٩٠٢، دار صادر بيروت)، وكذلك الأغاني، وترد هنا بطبعين.
- (٥) الموسى أو الطرف والطرفاء: تحقيق دلف ليرولو، طبعة صائغ، ص ٧٦، ٧٨.
- (٦) كتابه *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary genre* (N.Y. Cornell Univ. Press, rept. 1973).
- (٧) لكن الملوك يتدرون على مثل هذه الاستعاضات عبر السحرة والمغنين بالسحر، ليس بنفوذ خارق وإنما السلطة من خلال الذنوبية الأمة في الحكايات: فالحصبة تحرق الذنوبية في الليلة ١٧ - ١٨، ص ٥٠ نويلا عند أبي الخليل.
- (٨) إذ ظهر المصنف فأراد: لم كبيراً كالقطب، لم كلباً، لم جعفاً، لم جهموساً، ثم انطلق بكلام ابن آدم، الليلة ٢١، ص ٦١.
- (٩) بولاق، ليلة ١٢٢، ج ١، ص ٢٤٩.
- (١٠) بولاق، ج ١، ص ٢٤٨.
- (١١) المحاسن والأجناد، تحقيق فوزى عطوى، ص ١٥٥.
- (١٢) الانقصار بواسطة عقد الأمصار لإبراهيم بن محمد بن ليحمر الملايى الشهير بابن ديمق (بيروت: دار الكتب التجارية. د. ت، ص ١٢٢ - ١٢٣.
- (١٣) ابن عبد ربه، العقد الفريد، (بيروت: طبعة الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ج ٨، ص ١٣٥ - ١٣٦، ١٤٦ - ١٤٧.
- (١٤) المحاسن والأجناد، تحقيق فوزى عطوى (بيروت: الحركة اللبنانية للكتاب)، ص ١٧٧.
- (١٥) ج ٦، ص ١١٨.
- (١٦) المنظوم، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد بن الجوزى (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٩٢)، ج ٩، ص ٩٣ - ٩٥.
- (١٧) المنظوم، ج ٩، ص ٩٣ - ٩٥. وجاء في وفيات الأعيان وأنباء الزمان لأبي المباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (٦٠٨ - ٦٨١هـ) - تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة)، ج ١، ص ١٦٨ بأن أحمد بن الرشيد «كان عبداً صالحاً، ترك الدنيا ... ولم يمتلق بشيء من أمورها، وأبو خليفة الدنيا وفضل له السبئي لأنه كان يتكلم بيده في يوم السبت شيئاً ينفعه في بقية الأسبوع، ويغفر للاشتغال بالمبادء».
- (١٨) *Arabian Society in the Middle Ages Studies From the Thousand and one Nights*. Ed. Stanley Lane - Poole introd. C. E. Bosworth (London, Curzon Press, 1883, rept. 1987).
- أوردت الخبر أيضاً سهر القلمارى في ألف ليلة وليلة (دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧.
- (١٩) كتاب محاضرة الأبرار وسامرة الأخيار للشيخ محيى الدين بن عربى (٦٣٨ هـ)، م (بيروت: دار صائغ)، ص ٢٤٠.
- (٢٠) ديوان الصباية لابن أبى حملة، ص ٥٥ - ٥٦ - ملحق لتزيين الأشرطة: تارذ الأسلاكى (بيروت: ١٩٧٢).

توالد السرد فى ألف ليلة وليلة

سيلفيا بافل*

«المختبر - التيمى» لهذه الحكايات وتقنيات عرضها. ومع ذلك، فإن التطورات الأخيرة فى علم السرد - Nar-rotologie أدت إلى تفسير المنظور فى تحليل الحكايات الشعبية.

وبعد تودوروف (Todorov ١٩٦٩) أول من قام بدراسة ما أطلق عليه «توالد الحكايات» فى «ألف ليلة وليلة»، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وكى يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية: «التضمين» enchassement، وهو مصطلح يعنى حالة خاصة من الترابط subordination، تتمثل الوحدة الأساسية فى النحو السردى لـ (الليالى) فيما أطلق عليه مصطلح «القضية» Proposition. ويمثل الدور الذى يقوم به «الاسم»، القضية التى تتبناها الشخصية. وفى كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة فى السرد، فإن ذلك يستدعى حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها.

من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارئ إلى السرد فى «ألف ليلة وليلة» توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها. ولقد اهتم شليجل Schlegel وسلفستر دوساسى Sylvester de Sacy، وهما من المستشرقين، بالملامح التاريخية والتكوينية génétiques لهذه الظاهرة.

ولقد قام بهدما كل من إليسيف Elisseoff (١٩٤٩) وجيرهارد Gerhardt (١٩٦٣) بدراسة

* Sylvia Pavel= La Prolifération Narrative- dans les Mille et une Nuits: Journal of Semiotic Research (J.C.R.S.) Volume 2, No. 4.(P.21-40) winter 1974.

وقام بالترجمة من الفرنسية إلى العربية: لهى أبو سنورة، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

محتوى معكوس + محتوى صحيح. عند كل من
ليفي شتراوس Lévi-Strauss وجريماس Greimas
(عام ١٩٧٠).

وبذلك، فالرمز الأولي لهذه الدراسة هو «السرد»
وليس «القضية». إن هذا الاختيار يساعد على التحديد
«الشكلي» للتكوين السردى للحكايات على مستوى
بنيتها العميقة التي يتمخض عنها النص بوصفه مجموعة
من القضايا. وسوف نقوم بتحليل الرموز المستخدمة في
الشكل (١) ونجزئها إلى عناصر «متتابعة» Séquence
(انتهاك، المهمة، خديعة، محاولات... إلخ)، وهذه
العناصر التي حدد بريمون Brémont وظائفها داخل
النص (١٩٦٦).

أما عن الوظائف التي حددتها بروب Propp
(١٩٢٨)، فيبدو لنا أنها تنتمي إلى البنيات السطحية
المماثلة لتلك التي تسبق في نحو تشومسكي Chomsky
تقديم العناصر المعجمية. ويمكن أن توضح بعض الأمثلة
والنماذج عمق المستوى الذي حدث عنده التقسيم
الأول.

في حكاية «التاجر والعفريت»* نلاحظ أن «عدم
التوازن» نتج عن جريمة غير مقصودة :

«خرج أحد التجار يطلب رزقاً في بعض
البلاد فاشتد عليه الحر فجلس تحت شجرة
وحط يده في خرجه وأكل كسرة عجز كانت
معه وتمره فلما فرغ من أكل التمرة رمى
النواة وإذا هو بعفريت طويل القامة وبهذه
سيف فدننا من ذلك التاجر وقال له قم حتى
أقتلك مثل ما قتلت ولدى، فقال له التاجر
كيف قتلت ولدك قال له لما أكلت التمرة
ورميت نواها جاءت النواة في صدر ولدى
قضى عليه ومات من ساعته (...) فاستوفى

* المجلد الأول، ص ١١، ١٢.

وتمثل هذه الشخص - الساردة الشكل الأبشرف لفتاً
للافتباه من أشكال التضمين أو (الترايط) (تودوروف،
١٩٦٩، ص ١٨٩).

ونحن نشير منذ البداية إلى أننا نتفق في هذا الرأي
تماماً مع تودوروف. وسوف نجتهد، فيما يلي، في تمييز
مجموعة أخرى من التقنيات التي أسهمت في عملية
«التوالد السردى» في (الليالي). وسنقوم بتحليل هذه
الظاهرة من وجهة نظر النحو - السردى - التحويلي
(Grammaire, Narrative-Transformationnelle) (TI Pavel)
الذي يتم تعريف التضمين فيه على أنه «التكرار -
التردد»^(١) Récursivité.

وأفترض، فيما بعد، أن تقنيات التوالد التي تم
تمييزها تحتل مواقع ودرجات مختلفة من النحو السردى.
والمصدر الذي نعتمد عليه هو النص الذي ترجمه جالان
Galland^(٢). وتحتوى هذه الترجمة أكثر من ستين
حكاية، وتتضمن عدداً وافراً من الحكايات «التوالدة»
التي تسمح لنا بالوصول إلى صياغة القواعد العامة لها.

إن المصطلحات اللغوية المستخدمة هنا لها المعنى
نفسه المتفق عليه في علم النحو - التحويلي.

١ - ويتكون كل سرد (Récit) في (الليالي) من
جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن» - Dés-
équilibre. ويصف الجزء الثانى «استعادة التوازن» - équi-
libre. وتلك هى القاعدة الأولى في «النحو الأساسى»
(grammaire de base).

(١) سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

وترتبط هذه القاعدة بالأزدواج اللوتيفى (Couple
Motifémique) : نقص + إشباع النقص. وقد قام دندس
Dundes بتوصيف هذا الأزواج عام (١٩٦٤). كما
ترتبط هذه القاعدة أيضاً بـ:

ثلاث شخصيات واستجوبهم عن الأسباب التي تجعلهم يقدمون القدوة السيئة للرعية. ثم إن هارون حل لهم مشاكلهم وخلع عليهم*.

إن استعادة التوازن «تحقق العدل» قد تم هنا بفضل القاضي الذي لم يكن له أن يتجفع في مهمته إلا بشرط أن يستمع إلى حجة كل المذنبين^١ حيث إنهم جميعاً أبرياء.

وبالرغم من التعقد الشديد الناتج عن التوالد حتى الدرجة الثالثة، فإن حكاية الصيد والعفريت^٢ هي أيضاً تعبر عن طرق هذا التوازن لم استعادته:

«كان هناك رجل صياد (...) وهو فقير الحال وكان من عادته أنه يرعى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير ثم إنه خرج يوماً من الأيام في وقت الظهر إلى شاطئ البحر وحط مقطفه وطرح شبكته (...) وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البر وفتحها فوجد فيها قممًا من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان (...) ثم إنه أخرج سكيناً وعالج في الرصاص إلى أن فكه من القمم (...) خرج من ذلك عفريت [شرب حكي له سبب دخوله في ذلك القمم وحزنه لأنه سجن مدة طويلة وحاول الصيد لكي ينفذ حياته أن يعيده إلى ذلك القمم مرة ثانية وينجح في ذلك ثم يبدأ الصيد في حكاية وزير الملك يونان والحكيم رويان على أنها مثال تؤخذ منه العبرة إلى أن أخرج العفريت من سجنه مرة ثانية بعد أن أخذ عليه العهد أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً وكافأه الجني بأن أغدق عليه الكثير من الأسماك»^٣.

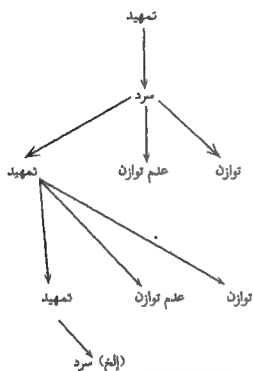
منه الجني وأطلقه فرجع إلى بلده وقضى جميع متعلقاته وأوصل الحقوقي إلى أهلها (...) وقعد عندهم إلى تمام السنة ثم توجه وأخذ كفته تحت إبطه وودع أهله وجيرانه (...) فمشى إلى أن وصل إلى هذا البستان . وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة (...) فبينما وهو جالس يبكي على ما حصل له إذا بثلاثة شيوخ قالوا له) ما سبب جلوسك في هذا المكان وانت منفرد وهو مأوى الجن (فأخبرهم) الشاخر بما جرى له مع ذلك العفريت وسبب قعوده في هذا المكان فتعجب (الشيوخ) (وعند وصول العفريت اقترح كل منهم عليه أن يحكي لهم ما جرى له فوافق العفريت على هذا الاقتراح (...) وفي النهاية عدل العفريت عن الانتقام.

وقد أدت المحاولات الناجحة التي قام بها الشيوخ الثلاثة إلى «استعادة التوازن».

وفي حكاية «هارون الرشيد»^٤ فإن «عدم التوازن» كان نتيجة مجموعة من «الانتهاكات»:

«يحكى أن الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة من الليالي قلقاً شديداً فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وقال له إن صدري ضيق ووردي أن أفسرج في شوارع المدينة فستنكروا في زى تاجرين وظلا ساترين طويلا يتفقدان المدينة وبالقرب من جسر التقيا بمشسول لا يقبل الصدقة إلا بعد ضربه ثم ذهبوا إلى السوق والتقيا بشاب يضرب بغلته بقسوة. وقبل رجوعهما إلى قصر الخليفة شاهدا منزلاً جميلاً رائع الجمال يملكه رجل كان إسكافياً وقد أصبح ثرياً بطريقة غير مفهومة. وفي اليوم التالي أرسل الخليفة في طلب

على السرد الرئيسي لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر. إن التمهيد لا تمهيد له. وذلك يعني أن القاعدة الأساسية grammare de base تمنع توالد الصيغة séquence التالية المتمثلة في الشكل رقم (١).



شكل رقم (١)

ويتم صياغة القاعدة الثانية على نحو يستبعد التسلسل اللانهائي للتمهيد.

(٢ / أ) تمهيد ————— علم توازن + توازن.

— نحتاج إذن إلى قاعدة كاملة توضح لنا أن «عدم التوازن» المتمثل في التمهيد يرتبط «بعلم التوازن» المتمثل في «السرد» نفسه. وما دام هذان الأساسيان هو دراسة «التوالد السردى»، فإننا نكتفي بملاحظة أن «التمهيد» يعد مصدراً أدنى للتوالد.

(٣) إن «عدم التوازن» يكون مسبوقاً بمخالفة (خرق / انتهاك) «للعق / التحريم»، سواء كان تحريماً

البحر ومات وخطف لنا الملك فبينما نحن فيه إذ تحرك علينا ملك من ملوك الفرس وأخذ الملك من أيدينا (...) وحلفت أن أرمى نفسى عند رجل من أهل البر (...) يعنى لهذا الرجل الذى أخسنتنى منه (...) لم أعبره برغبتها فى الانتقام من ملك الفرس الذى اغتصب ملك أبيها وحولها إلى جارية فى قصره ولكنها عدلت عن قرارها بالانتقام بعد زواجها واستقرارها فتأثر الملك بحكايتها وخطع عليها لقب الملكة واحتفل بزواجهما ورزقهما الله بالأمير بدر».

وتبدأ حكاية «الأمير بدر» بعد وفاة ملك الفرس بعدة سنوات، حين تقوم الملكة جلنار وعائلتها بالخطيط لزواج الأمير بدر:

«إن الأمير بدر عشق بنتاً من بنات البحر (...) وصار فى قلبه من أجلها لهيب النار وغرق فى بحر لا يترك له ساحل ولا قراراً وتقدم للزواج منها ولكن أباه عامله باحتقار ثم اشتعلت الحرب بين العائلتين واستطاع بدر أن يحبس الملك وأرادت ابنته أن تتقم من الأمير بدر فمسخته عصفوراً وبعد مجموعة من الوقائع المشقوقة التى ألت بالأمير العاشق بدر تنتهى الحكاية بتحرير الملك الأسير فى مقابل زواج الأمير بدر بابنته».

ويتخذ «التمهيد» Pré-Récit، إذن، شكل «قص - مستقل» :

(٢) تمهيد السرد ————— السرد.

ومع ذلك، فهناك «فرق» بنوى (Structurale) بين المصاغ على هيئة «سرد» «والسرد الرئيسى» Récit principal للحكايات التى تم تحليلها : إن السرد السابق

هذه القاعدة بالمثل الحالات التي تنطوى على «الانتهاك» الذى يتحقق بوصفه نتيجة عمليتي «انتهاك» متضادتين: العقاب (ومعنى : نتيجة لخالفه) يمكن أن يكون مبالغاً فيه إلى درجة أنه يمثل، بدوره، انتهاكاً آخر يساهم فى إحداث «عدم التوازن». وهو ما أشرنا إليه فى هذه القاعدة بالانتهاك المزدوج.

(٣ / ١) ويبدو أن «حكاية الصعاليك» التي تتضمن «حكاية البنات الثلاث»، تعد استثناء لهذه القاعدة.

إن زبيدة، فى هذه الحكاية، تخلد الزائر من الصعاليك والتجار، ونهاهم عن السؤال عما يجرى من سلوكها الغريب. وهذا التحريم لـ «طرح الأسئلة» يكر أن يؤخذ على اعتبار أنه تحريم «الاعتراف بالسر»، إذن هو تحريم للحكى نفسه. ووفقاً لهذا التفسير، فإن فعل الحكى سوف يمثل «انتهاكاً». وفى الواقع، فإن الأمر لا يتعلق بتحريم الحكى ولكنه يتعلق بمهمة تريد زبيدة تحقيقها : الحفاظ على السر. هذه المهمة مستمدة من «انعدام التوازن» فى العلاقات التي تربط زبيدة بأخواتها، وهى تمثل جزءاً من حكاية مختلفة عن «حكاية الصعاليك». إن الحدث الذى تقوم به زبيدة له وظيفتان مختلفتان داخل «سردين» متميزين :

فى السرد المتضمن فى حكاية «الصعاليك»، يتمثل هذا الحدث فى تحريم طرح الأسئلة. وفى السرد «المعلن» (enchassant) فى «البنات الثلاث» يتمثل الحدث فى «مهمة»، وهى ضرورة إخفاء العقاب المحكوم به على أخواتها اللاتي ارتكبن الجرائم، واللاتي مسخن كلاباً سوداء بواسطة ساحرة.. (انظر ٥). وكما أشار بريمون (١٩٦٨)، فإن كل «تحريم» هو «مهمة» وإن كانت مهمة مقلوبة.

ضمنياً أو تحريماً معلناً. ويقوم التحريم المتضمن فى الحكاية الرئيسية على أنه ينبغي للزوجات أن لا يخدعن أزواجهن. أما التحريم المتضمن فى حكاية «التاجر والعفريت» فيقوم على منع قتل ابن العفريت. ويتعلق التحريم فى «مغامرات هارون الرشيد» بتحذير رعايا الخليفة من انتهاك قوانين المملكة أو مخالفتها.

وفى بعض الأحيان يتسبب «النقص» الذى يظهر منذ البداية فى إحداث «عدم التوازن». ومثال ذلك ما يحدث فى حكاية «الصيد والعفريت»، حيث لا يستطيع الصيد أن يصطاد السمك. ويتمثل النقص فى «حكاية بدر» فى أن ملك الفرس ليس له وريث. وفى حكاية «الأمير أحمد والساحرة» يتمثل النقص فى مشكلة اختييار السلطان أحد أبنائه زوجاً لابنة أخته (أى السلطان).

وأصوّر أن من المنطقي أن نعد «نقص» وانتهاك «التحريم» متساويين من الناحية الوظيفية.

يتحدد الفرق بين هذين الرمزتين بواسطة تلك العلامة المميزة (± السبب) المرتبطة «بعدم التوازن». إن «النقص» ينتج عن «عدم التوازن» (- السبب)، بينما «التحريم» الذى تم انتهاكه، يهيمن عليه «حكمة» «عدم التوازن» (+ السبب). على سبيل المثال :

(٣) { نقص
عدم
توازن } + انتهاك مزدوج (Double)

أما القاعدة الثالثة، فتأخذ فى الاعتبار أن النص الذى نتاوله بالدراسة أو السرد المتضمن فى سرد آخر لا يهيمن عليه عدم التوازن بشكل مباشر أبداً. إن السرد لا يمثل انتهاكاً ولا مخالفة بحال من الأحوال. وتتناول

إن أداء شهر زاد يتخذ شكل مجموعة متتالية من
السرد :-

٥ - الأداء ← (سرد) (تخايل)

إن تقاطع القومين يشير إلى أن «الأداء» يمكن أن
يتحقق في (الليالي) عن طريق السرد، أو عن طريق
«تخايل» حقيقي، أو عن طريق الوسيطتين معاً.

وهكذا، فإن الصياد في حكاية «الصياد والعفريت»
ما كان يستطيع النجاة إلا بأن يخدع العفريت وأن يدخله
في القسم «تخايل»، ولكنه ما كان يستطيع، بالمثل،
إشباع حاجته إلى الأسماك دون أن يحكي للعفريت
«حكاية الملك يوتان» (سرد) وذلك كي يقنعه بحقه في
التعريض.

وفي حكاية «رحلات السندباد البحري» نلاحظ أن
«انعدام التوازن» يحدث باعتباره نتيجة «انتهاك» متكرر
«للتحريم» : أن لا يهاجر السندباد بحياته رغبة منه في
تحقيق متعة السفر.

وفي كل مرة، يعاد التوازن بعملية تتكون من
سلسلة من أعمال التخايل الملموسة، نادراً ما يصاحبها
سرد. وفي هذه الحالة، فإن عملية إعادة التوازن تتم عن
طريق «حسن التصرف» و«القدرة على الفعل» التي
يجوزها السندباد (المؤدى).

(٤ / أ) وعلى النقيض من تمهيد السرد في
القاعدة (٢ / أ)، فإن إعادة كتابة الأداء على هيئة
«سرد» (قاعدة ٥)، يمكن أن تتكرر بطريقة لانهائية.
ونجد من بين أشكال السرد الذي قامت بحكايته
شهرزاد، (والذي سبقه تقديم رمزي للأداء)، ما يتحقق
فيه الأداء، بدوره، من خلال السرد.

وتعتبر حكاية «التاجر والعفريت» مثالا على ذلك
(انظر ١). وكان العفريت قد قام بالانتهاك المزدوج الذي
أدى إلى إحداث «عدم توازن».

ويستعاد التوازن عن طريق الأداء Performance،
ونحن نستوحي هذه المقولة من جريماش (١٩٧٠).

- إن الأداء الخالص في أغلب الأحيان، مسبقاً
في (ألف ليلة وليلة) بما يسمى تمهيد الأداء Pre-per-
formance، هو حدث أو مجموعة من الأحداث تلعب
دور سبب الأداء، وإن أتى هذا السبب بالمصادفة المخضة.
وهكذا، ففي «حكاية الأحذب»، فإن ظهور الحلاق الذي
ينقذ الأحذب، الذي اعتقلنا أنه قد مات، نقابلها،
بالمصادفة حكاية الخياط الذي يحكي للسلطان عن آخر
محاولات الهروب من الموت الذي يستحقه بسبب قتله
الأحذب (انظر ٦). إن الأداء la performance يسمح
بإعادة التوازن الذي قد يتأجل في بعض الأحيان بسبب
سلسلة من الأحداث :

٤ = التوازن ← تمهيد الأداء + أحداث +
إعادة التوازن

وما يميز «ألف ليلة وليلة»، أن الأداء لا يتحقق
بفضل «حسن التصرف» ولا بالمقدرة على التصرف
pouvoir faire، بل يتمثل في فعل الحكى نفسه. وهو
يتخذ صيغة ما يسمى بمعرفة الحكى Savoir dire.
ويتمثل ذلك بوضوح في الحكاية الرئيسية : التحريم
«الضمنى» للزنا، ويتبعه انتهاك (الملكات بخيانة
أزواجهن). هذا الانتهاك يستتبع انتهاكاً ثانياً في اتجاه
مضاد : بقرار الأمير شهریار، على سبيل الانتقام، أن
يتزوج كل ليلة من صبية جديدة لم يقوم بقتلها صباح
اليوم التالي.

إن «انعدام التوازن» الذي أحدثه «الزنا» يزداد
خطورة بفعل انتهاك ثان. ونحن نعلم كيف أن شهرزاد
قد نجحت في إعادة التوازن: إن مقاومة شهرزاد، التي
ليس هناك أى شك في طبيعتها الأدائية (ونحن نجد في
هذه المقاومة تناقض الفاعل والفعل، كما نجد مواجهة
أثناء المحاوره .. إلخ)، مقاومة ليست على مستوى
«الفعل»، ولكن على مستوى «الحكى».

ص ١٨٧). وإذا وجد المكانان في لحظة «الانتهاك المزدوج»، فإن الأداء السردى يخفف من حدة تناقضهما. إن الغفو النهائى يعيد التوازن إلى عالم مترابط.

ويكون عالم الحكايات ذات الأداء - السردى أقل وتوتراً من عوالم الحكايات ذات الأداء - العصادى «normal»، مثل حكاية «الأختين الحاققتين على أختيهما الثالثة» وحكايات «الأمير أحمد والساحرة».

ويفسر تلاشى التناقض بين انتصار/ هزيمة مجموعة من الظواهر المرتبطة بـ «الأدوار الرئيسية». وقد يكون من المهم ملاحظة أن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ليس هو الذى يحكى نفسه (السرد - الأداء) بل الشيوخ الثلاثة هم الذين يقومون بذلك. وتشير سهولة استبدال من يحكى إلى وجود عالم هوية البطل فيه أقل أهمية من إجادته الحكى، ولا ترتبط «معرفة - الحكى» ضرورة بالفاعل، مثلما هو الحال بالقياس إلى «معرفة الفعل» - «والقدرة على الفعل».

• إن تمهيد - الأداء الذى قدمته القاعدة (٤) يمكن أن يعيد صياغتها على هيئة سرد. هذا السرد ينقسم، بدوره، إلى «عدم توازن» و«توازن» يتحقق عن طريق أداء - وإعادة توازن.

وتقوم البنات فى «حكاية البنات الثلاث» باستقبال مجموعة من الضيوف الغريباء بحفاوة، ومن بين هؤلاء الضيوف الصعاليك، وهارون الرشيد المتكرر فى صورة تاجر، وذلك على شرط ألا يسأل أحد من هؤلاء الضيوف أية أسئلة.

«كان لهؤلاء البنات الثلاث أفعال مريبة أثارت أسئلة المدعوين عن أسبابها» فلما سمعت الصبية كلامهم قالت والله لقد

إن الذى شرع فى «الأداء» هم الشيوخ الثلاثة وليس التاجر الذى قابلهم، وذلك خلال مجموعة تفاصيل يوضحها تقسيم أدوار الشخصيات إلى رئيسية (Actant) وثانوية (Acteurs). وهذا الأداء يتمثل فى ثلاثة أنواع من السرد:

العفريت يطلق سراح التاجر مقابل حكايات الشيوخ الثلاثة. يتضمن «الأداء» فى حكاية «التاجر والعفريت» حكايات الشيوخ، وهى بدورها يتم تضمينها فى أداء الحكاية الرئيسية (حكاية شهريار وشهرزاد). تقدم القاصدة (٥) إذن نموذج التكرار الترددى فى النحو الأساسى.

ولا يصد التوالد السردى النصى فى (ألف ليلة وليلة) مجرد تقنية «للتنوع» على المستوى النصى، بل يمثل النتيجة التى تنتج، عن ظاهرة ما تقع، عن «البنية العميقة» للسرد.

يجب ملاحظة أن هذا الأداء - السرد، الذى كثيراً ما سبق بانتهاك مزدوج، ليس له طابع حوارى للأداء الذى يصوغه modulate «حسن التصرف» أو القدرة على التصرف. لقد أوضح Greimas (١٩٧٠) أن الحكايات الروسية التى قام بتخليها بروب Propp يكون فيها «السرد سردياً للانتصار والهزيمة فى آن» (٨ - ص ١٧٧). أما فى الحكايات ذات «الأداء - السردى» فهى على العكس من ذلك؛ حيث التضاد: انتصار/ هزيمة يتم تعادله.

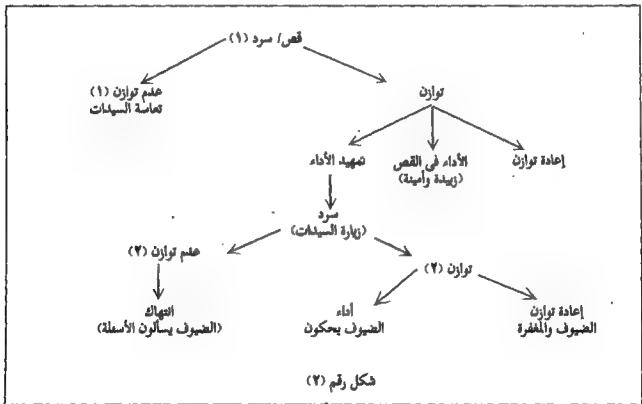
ولا يعبر الغفو النهائى عن هزيمة شهريار أو هزيمة العفريت الذى قتل ابنه على يد التاجر. ولا نستطيع فى نهاية هذا السرد أن نتحدث عن «مكانين متطابقين»، أو عن المكان الأول الذى قدم إلينا منذ البداية على أنه مكان فردوسى euphorique (سعيداً) والثانى على أنه ليس كذلك dysphorique (جريماس، ١٩٧٠،

أمنية فكانت تحاول إخفاء قسوة زوجها الذي هجرها ثم إن هارون حاول أن يجد طريقة يحل بها مشاكل البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة وأعطاهم ما يحتاجون إليه» .

إن وجود هارون والصعاليك في منزل البنات يتيح الفرصة لإعادة التوازن - اختل (أو بالأحرى إعادة التوازن لمجموعة أشياء) .

الحكاية الرئيسية هي حكاية البنات الثلاث التمسعات. ويلعب حدث «الزيارة» دور «تمهيد الأداء» بالنسبة للأداء الخالص، المتمثل في القرار الذي اتخذته هارون بمساعدة البنات الثلاث بأن يفرض عليهن «مهمة» Tache الحكيم. ويمكن أن تلخص بنية الحكاية في الشكل رقم (٢) :

أذيتهمونا (...) فالتفت الصبية لهم وقالت كل واحد منكم يحكي حكايته وما سبب مجيئه إلى مكاننا [وبدا كل واحد من الصعاليك يحكي حكايته وظل هارون يخفي حقيقته، إلى أن غفر لهم] ثم إن الخليفة طلع إلى قصره ولم يجئه نوم في تلك الليلة فلما أصبح جلس على كرسى للملكة (...) والتفت إلى جعفر وقال اتنى بالثلاث صبايا (...) والصعاليك [ثم عرف حكايتهن، أن الأولى واسمها زبيدة أنفلتها جنية من الموت المحقق الذي أعدته لها أخوها الحاقدان وقد سحرت المفترقة هاتين الأختين كلبتين وأجبرت زبيدة على أن تضربهما بالسوط كل يوم مرتين في كل مرة علة وأن تكتم سر هذا العقاب أما الأخت الثانية



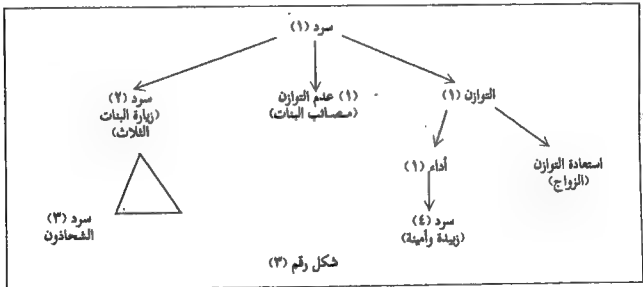
(الأدوار الرئيسية)، ثم بعد ذلك على مستوى الأدوار المساعدة. وقد أشار تودوروف إلى إمكان «دوران» الشخصيات من حكاية مولدة إلى حكاية متولدة عنها. وتقدم حكاية «الأحذب» مثلاً للحكاية المتولدة حتى الدرجة الثالثة التي تنصهر في الحكاية التي توطنها:

«كان هناك أحذب محبوباً من السلطان وكان السلطان يدعو إلى العشاء معه دائماً وفي يوم من الأيام دعا أحد الخياطين الأحذب للعشاء معه وأعطاه جزلة سمك كبيرة ليأكلها في نفس واحد (...) فابتلعها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات [وخورفاً من عقاب السلطان] لمت الأحذب حمل الخياط الأحذب وألقاه أمام منزل طبيب وحمله الطبيب بدوره فألقاه أمام بيت تاجر مسلم وتخلص المسلم بدوره من جشة الأحذب فألقاها أمام بيت مسيحي حيث اكتشف رجال الوالي جشة الأحذب واتهموه بقتله وأزعم الوالي شقيقه. فلما عرف المسلم بخبر شق المسيحي عذبه ضميره وتوجه إلى الوالي

٦ - أما التحويل الذي تمت بفضله عملية «إخراج» نص هذه الحكاية (Misen Texte) (البنية السطحية)، فإنه يرجع إلى استبدال «تمهيد - الأداء» محل «تمهيد السرد» Pré-Récit. وينتج عن هذا التحويل أن حكاية الزبارة التي قام بها هارون والصعاليك لهؤلاء البنات، والتي تجعل أداء السرد منطقياً (١)، تضاع باعتبارها الرمز الأيسر في الرسم، وهي ترتبط مباشرة بالسرد. وهكذا، فإن السرد (٢) يحتل الموقع الذي يحتله بالفعل في نص (الليالي). في الواقع، إن هذا النص، السرد (١) يسبق السرد (٢) الذي يمثل الشكل رقم (٣):

هناك تحويل آخر يوحد ما بين استعادة التوازن (٢، ١): هارون يقنع الساحرة بأن تميد أخوات زبيدة إلى الهيعة الإنسانية، وأن تزوجهن إلى الصعاليك الذين سيتحولون إلى أنباء، ثم يتزوج من زبيدة الجميلة ويعثر على زوج أمينة.

وتجسد خطأ ثالثاً من التحويل في حكاية «الأحذب»، وهو الارتقاء بالفاعل من السرد - المتضمن إلى السرد الإطار. وكان تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من أشار إلى نتائج هذه الظاهرة على مستوى



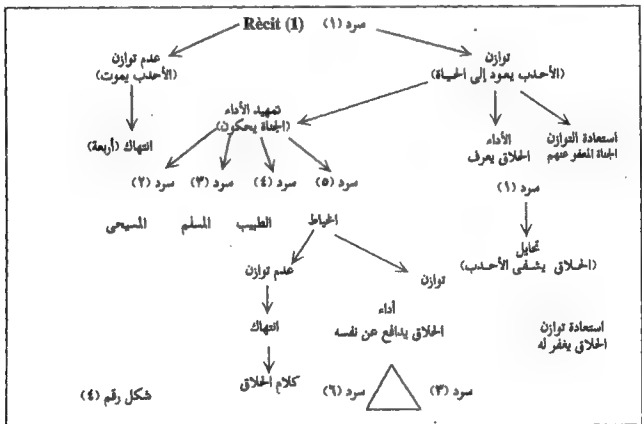
يخرج قطعة السمك من حلق الأحذب ورد إليه الحياة فكافأ السلطان المزين».

٧ - والترابط هو إحدى التقنيات البسيطة الشائعة للتولد السردى؛ ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالي له.. إلخ. ويقوم الشخصون الذين لا يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهو ما يطلق عليه تودوروف «الترابط بواسطة التضام» *enchainement par joncture*، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة فى الغالب.

هكذا ترتبط حكاية «الصيد والعفريت» بحكاية «أمير الجزر السوداء». وتتصل حكاية «الملكة جلنار» بحكاية «الأمير بدر»، وتكمل «مغامرات قمر الزمان» بحكاية السيلتين وولديهما.

وعند «تلاصق» الحكايات (بريمون ١٩٦٤)، تكون إذن إزاء «ترابط بواسطة التجاور» *Juxtaposition*. ولذلك فإن أغلب الحكايات التي تخكيها شهرزاد لشهریار لا تتولد عن الحكايات الأخرى.

لتبرئة هذا المسيحي ثم إن الخياط أيضا برأ الطبيب من تهمة. وانتقل الأربعة ووقفوا بين يدي السلطان الذي وعدهم بأن يعفو عنهم بشرط أن يحكي كل منهم حكاية أعجب من حكايات الأحذب، ولكن الحكايات التي حكاها كل من المسيحي والمسلم والطبيب لم تعجب السلطان، لكن الخياط استطاع أن ينقذ الجميع عندما حكي للسلطان كيف أن أحد أصحابه اتهم مزينا بأنه تسبب فى تعاسته بسبب كثرة كلامه ثم إن المزين دافع عن نفسه بأن حكي حكايات إخوته الستة وكل واحد منهم كان أكثر كلاما منه فأحب السلطان أن يرى هذا المزين فطلبه ليحكي له حكاياته وقد أتى المزين وأبدى حسن إئتمات ثم طلب أن يسمع حكاية الأحذب للمسيحي وبعد ما سمع هذه الحكاية استطاع أن



شكل رقم (٤)

فى حكاية «الصيد» بأسباب سجنه فى القمقم. وقبل أن يشقى الأحدب فى حكاية «الأحدب» كان على المزين الفرار أن يعلم بقصة الأحدب. والمصنف المتكلم فى حكاية «الأخوات» هو الوحيد الذى يعلم بأمر رعاية الأخوات الشريرات، وفى اللحظة التى يطلع فيها الملك على الحقيقة فقط تتحقق العدالة.

وعلى عكس ما يحدث فى الحكايات الرومسية، حيث يكون لنقل المعلومات وظيفة ثانوية، فإن هذه الطريقة التى يتم بها دمج الماضى فى الحاضر فى (الليالى) تمثل تقنية توالد سردية لها أبعاد مهمة.

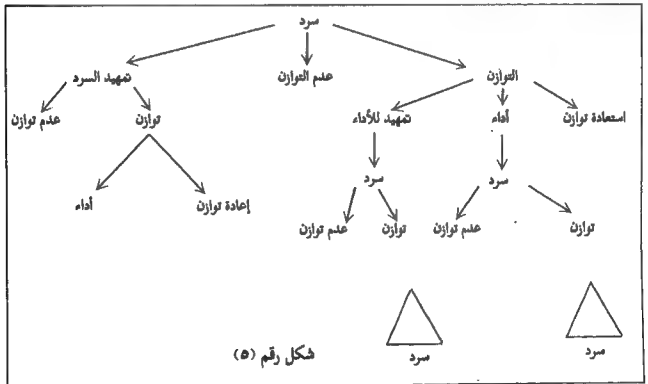
٩ - ملخص

٩ / ٩ على مستوى البنية العميقة لـ (الليالى)، يرجع توالد السرد إلى:

أ - التنمية التى يمكن تكرارها للرموز «تمهيد - الأداء» ولـ «الأداء»، كما يوضحه الشكل رقم (٥)؛

٨ - أما فيما يتصل بالبنية السطحية، فالتوالد السردى يتحقق بواسطة التضاعف العددي للمؤدين (acteurs-performateurs) (ثلاث بنات، أخوة المزين الستة)، كما يتحقق بواسطة مضاعفة «الحادث» (ازدواج الانتهاك، ثلاثية المحاولات) ... إلخ.

هذه التقنية تشبه تماماً «مضاعفة الوظائف»: وظائف الاختبار، «الصراع» فى الحكاية الروسية التى أشار إليها بروب (١٩٢٨). إن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ينقذ ثلاثة شيوخ بأن يحكى لهم ثلاث حكايات. ويحكى لثلاثة صعاليك «حكاية البنات الثلاث» والحوادث المزعجة. وتفشى ثلاث أخوات سرهن. ويحكى كل واحد من العبيد الأربعة، فى حكاية الأحدب، قصته. ويحكى الحلاق سبع حكايات. وعلى المستوى نفسه، يتحقق التوالد أيضاً عن طريق تنمية المعلومات لتصبح سرداً. ونقصد إلى «وظيفة» بروب التى بواسطتها يتم تقديم المعلومات الضرورية للقيام بعملية «دفع» للحدث فى الحكاية. إن العفريت يخبر الصياد،



جـ - ارتقاء الفاعل من الحكاية المولدة إلى الحكاية المتولدة عنها.

٣ / ٩ - أما على مستوى البنية السطحية، فإن التوالد السردى يتحقق من خلال:
أ - مضاعفة المؤدين.

ب - تكرار الحدث.

ج - التنمية السردية للمعلومات وتحولها إلى سرد.

ب - ترابط السرد بواسطة «الالتقاء - التجاور».

٢ / ٩ - تخضع البنية العميقة للسرد إلى مجموعة من التحولات. استطعنا التوصل إلى ثلاثة منها:
أ - استبدال تمهيد الأداء.

ب - توحيد مجموعة من أشكال «استعادة

التوازن».

الهوامش:

- (١) التكرار التردى = المقصود به الحركة البندولية المتكررة [الترجمة].
- (٢) في ترجمة نصوص ألف ليلة وليلة إلى العربية، اعتمدنا طبعة المكتبة المطبوعة للطباعة والنشر [بيروت، دون تاريخ] في المواضع التي تتطلب ترجمة جلال نم ترجمنا مواضع النصوص الأخرى [الترجمة].
- (٣) هكذا عنوان الحكاية في ترجمة جلال [الترجمة].



فعل الحكى فى الليالى

حازم شماتة *

كما ينشغل الفضاء السردى، كذلك، بمصيرهما بعد انتهاء الحكاية وتعرف كيف أن العالم بعد الحكاية لم يعد هو العالم قبلها.

نستطيع أن نصف الفضاء السردى لـ (الليالى) بتعيين الوحدات السردية التى يتكون منها على النحو التالى:

- ١ - حكاية - سياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه.
- ٢ - حوار بين الراوى والمروى عليه.
- ٣ - الراوى/ الشخصية يحكى الحكاية.. (ليس/ وبها تضمين).
- ٤ - عودة إلى الحكاية - السياق.
- ٥ - قرار المروى عليه.
- ٦ - عبور الراوى من حال إلى حال.

يهتم فعل الحكى فى (الليالى)، كما يبدو فى

يحرص فعل الحكى الذى يقف وراء (الليالى) على أن يبرز كيف غيرت الحكاية حياة شخصياتها. يتجلى هذا الحرص فى الطريقة التى يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردى لـ (الليالى) أكثر مما يتجلى فى أحداث الحكاية ذاتها. فالفضاء السردى فى (ألف ليلة) مشغول بالإجابة عن أسئلة عدة: من يحكى لمن؟ وماذا يحكى له؟ وما الذى يترتب على هذا الحكى؟

الراوى والمروى عليه والحكاية المروية هى العناصر التى تصنع فعل الحكى، بما هو فعل اتصال زمنه «الآن» ومكانه «هنا». وهى العناصر التى تتوزع الفضاء السردى فى ترتيب معين؛ بحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط وإنما، كذلك، بحكاية أخرى هى رحلة التقاء الراوى بالمروى عليه، (أسميها هنا «الحكاية - السياق»)^(١).

* باحث ونقاد مسرحى مصرى.

التضمين مرتبطاً بحكايات تتخذ غالباً فضاءً سردياً مشابهاً للفضاء السردى الذى تولدت منه، أى تتكرر الوحدات الست مرة أخرى، فنذكر شهرزاد «حكاية - سياقاً» عن شخصيات سوف يكون أحدها راوياً والآخر مروياً عليه، وبعد انتهاء حكاية الراوى ستمود إلى السياق لتذكر قرار المروى عليه وعبور الراوى بعد حكايته من حال إلى حال. تتولد إذن من هذين الصوتين أصوات أخرى: (٣، ٤، ٥، ...) إن النموذج السابق، وهو يسعى لتمييز الأصوات السردية، يساعدنا على تحديد سلاسل الحكى التى تبدأ انشطارها عند الوحدة ٣. لقد وصف تودوروف - محققاً - عملية التضمين بأنها «تبعث على الدور»^(٣)، وضرب مثلاً بقصة «الصندوق الدامى»؛ حيث يرى أنها تمنحنا الرقم القياسى، على اعتبار أن قصة الأحبب ضمن سلسلة حكايات الوزير جعفر لهارون الرشيد فى «حكاية الحمال والبنات»:

«شهرزاد تحكى بأن

جعفر يحكى بأن

الخياط يحكى بأن

الحلاق يحكى بأن

أخاه (وهم ستة)»^(٤).

وينبثق تحليل الأصوات السردية، فى عدد من الطبعات العربية، أن «جعفر» لا يحكى حكاية الخياط. فالسلسلة التى تبدأ بشهرزاد وجعفر لا تضم حكاية الخياط عن مزين بغداد. ففى نهاية حكاية جعفر للخليفة (وهى «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه») يعود صوت جعفر للسياق: «وهذا يا أمير المؤمنين ما جرى للوزير شمس الدين وأخيه نور الدين»، ثم يتبعه صوت شهرزاد: «فقال الخليفة هارون الرشيد والله إن هذا لشيء عجاب وهب للشباب سرية من عنده...» (صبيح ج ١ ص ٨٤). ثم إن السرد يشير إلى أن الذى حكى

النموذج السابق، بوظيفة الحكاية؛ إذ لا ينتهى فعل الحكى بانتهاء حكاية الراوى. ففى كل الحكايات التى تقوم بهذا الفعل توجد فقرة أو عبارة أو كلمة، علامة لفرقة، تحدد عودة الفضاء السردى إلى عالم «الحكاية - السياق». وتمود أهمية هذه الوحدة إلى أنها تفيد فى تمييز الأصوات السردية وموقعها من فضاء السرد، ذلك التمييز الذى يحتاجه قارئ (الليالى) حتى يمكنه تحديد بداية سلسلة الحكى ونهايتها، وذلك حتى يستطيع أن يقرأ كل حكاية فى ضوء الحكاية - السياق التى تشملها.

ويمكننا تمييز صوتين سرديين فى (الليالى) لهما أهمية كبيرة فى الفصل بين سلاسل الحكى. الصوت الأول هو صوت راوى (الليالى) - صانع الليالى (١) الذى يحكى عن شهرار وشهرزاد، الحكاية التى تشكل السياق السردى لكل حكايات (الليالى). وهو يبدأ الحكى بخطبة قصيرة (مقدمة) تشبه فى وحداتها التركيبية فضاء الخطبة الإسلامية^(٢)، وهى تتكون من:

١ - البسملة.

٢ - الحمد لله.

٣ - الصلاة والسلام على سيد المرسلين.

٤ - وبعد.

٥ - الغرض من الحكى.

ونحن نعثر على هذا الصوت فى بداية ونهاية كل ليلة «لما كانت الليلة...»، «أدرك شهرزاد الصباح» أو «قالت» التى تمود على شهرزاد. فتتكون فى هذه العلامات عودة إلى جلسة الحكى التى تضم شهرار وشهرزاد وأختها دنيازاد. وفى نهاية (الليالى) يعود الصوت مكتملاً نموذج فعل الحكى بالحدثين ٥، ٦.

أما الصوت الثانى، فهو صوت شهرزاد، الراوى الثانى (٢). إنها الشخصية/ الراوى التى تحتل الوحدة الثالثة فى نموذج الحكى. فى هذه الوحدة يكون

يملك حياة الراوى، بينما الأخير لا يملك سوى حكايته/ حياته. فالحكاية يحكيها محكومون أمام الحاكم، الرعية أمام الملك. أغلب عناصر مجموعة المروى عليهم فى (الليالى) من الملوك والخلفاء بينما تضم مجموعة الرواة شخصيات تمارس مهناً متنوعة، لا ترتبط غالباً بالحكم: (تاجر، صياد، عبد، صباغ، إسكافى، جارية، صائغ، مزين). المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، ولذلك هو صاحب الحق فى قبول الرواية أو رفضها، وفى الحالتين يفسر موقع الراوى تماماً. حكاية الراوى، إذن، هى حكم عليه أو حكم له، يمشى بها الراوى على الصراط فيما أن تسقط به فى النار أو تعبر به إلى الجنة. ولكن إذا كان المروى عليه هو القاضى، فإن للراوى حق الانتهاء من حكايته، وهو اللبأ الذى يكفل استمرار الحكاية إلى نهايتها.

ثمة عقد بين الراوى والمروى عليه، هو ألا يبدأ الراوى الحكى دون أن يأذن المروى عليه بذلك، فإذا بدأ الحكى يكون له حق الاستمرار حتى يعلن نهاية الحكاية. إن شهرزاد تسكت فى نهاية كل ليلة عندما ينتهى الليل وينسكبها الصباح، وليس عندما يأمرها شهریار بأن تسكت. فشهریار يقول لنفسه جملة تكرر فى (الليالى): «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها». وشهرزاد لا تبدأ الحكى إلا بإذن الملك: «قالت حباً وكرامة إن أذن لى هذا الملك المهذب». وإذا كان صائغ (الليالى) فى بعض الطباعات (صبيح والمثنى، على سبيل المثال) قد أغفل الحوار اللفظى بين شهرزاد وشهریار، الدال على الإذن بالحكى مكتفياً بإشارة الموافقة: «فرح بسماع الحديث»، فإننا فى نسخة أقدم نجد الإشارة اللفظية واضحة:

«فلما سمع الملك بتلك الحكاية وكان قلقاً
ففرح بسماع الحديث فقال لها حدثينى
حتى أسمع حكاياتك». (المخطوط ١٣٥٣ز
ص ٧).

حكاية الخياط ليس «جمفر» بالحدديد: «ثم أن البنت قالت وما هذا بأعجب من حكاية الخياط والأحذب...» (صبيح ج ١ ص ٨٤، المثنى ج ١ ص ٧٣).

ولم تكن تلك «البنت» فى بلاط الخليفة هارون الرشيد فى «الحكاية - السياق»، أى أن هذا الصوت هو صوت الراوى الأول (١) وليس صوت شهرزاد. وعلى هذا يبدو أن المقصود بالبنت هو شهرزاد نفسها، خاصة إذا ظهرت العلامة اللفظية المميزة لصوتها مجيبة عن سؤال الملك: «وما حكايتهم؟» بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد». أضف إلى ذلك أن العودة إلى السياق، طبقاً لنموذج الحكى، تكون بالصوت السردى نفسه. والصوت السردى الذى ينهى «حكاية الخياط والأحذب» هو صوت شهرزاد:

«إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات
وليس هذا بأعجب من قصة...» (صبيح،
ج ١، ص ١٢٥).

وبهذا، تسهم معرفة الأصوات السردية، وقرائنها اللفظية، فى تحديد «الحكاية - السياق» التى تلعب دوراً مهماً فى قراءة (الليالى).

سأحاول، هنا، أن أناقش الوحدات الست التى يتكون منها نموذج الحكى، ووظائف «الحكاية» فى (الليالى) التى يحتفى بها هذا النموذج، ويجعلها غاية الرئيسية. كما سأحاول أن أبين كيف يمكن لهذا النموذج أن يكون أحد المداخل المهمة لقراءة فعل الحكى فى (الليالى).

١ - الراوى والمروى عليه

١١

الراوى والمروى عليه فى فعل الحكى فى (الليالى)
معبانان تماماً. المروى عليه صاحب سلطة وسيادة،

وإدراكاً بالحياة؛ فالحدث الغريب يساوى خبرة متفردة لصاحبها يستحق من أجلها أن ننصت إليه، لا بوصفه حديثاً مسلياً، وإنما بوصفه سيرة تضج وتعلم. تقول إحدى الشخصيات فى «حكاية الملك عمر النعمان»:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

العجيب والغريب هما التفرد، معنى جديد للحياة أدركه الراوى ولم يحصله المروى عليه بعد. فعندما تذكر (اللىالى) أن الملك «تعجب» من الحكاية، فهذا علامة قبوله لها بما هى متفردة وحايوة خيرة جديدة. فى الوقت نفسه، فإن ذلك تصديق من المروى عليه بأن الراوى قد أدرك معنى ما حدث له؛ لقد نجح الراوى فى أن يعبر عن العجيب والغريب فى حياته فأصبح عجباً بالفعل لدى المروى عليه. الراوى لا يتجح فى حكاياته ولا يحقق شروطها إلا إذا أدرك تفردا، وأصبح عارفاً بموقعها على خريطة العالم من حوله.

يعترف «عزيز» فى حكايته عن نفسه أمام تاج الملوك (فى «حكاية عمر النعمان».) بأنه كان لا يعرف قدر ابنة عمه لأنه لم يكن صاحب تجربة مع النساء، حتى وقع له ما وقع من تجربة قاسية بين امرأتين أدت إلى إخصائه وموت ابنة عمه. وابنة عمه تعرف أنه لن يعرف مغزى خطابها إلا بعد أن يعرف قدرها، أى بعد أن يدرك معنى ما حدث له، فتوصى أمه بالافتح «عزيز» الخطاب إلا بعد أن تراه يبكى لفرقتها. عندما يحكى عزيز هذا عن نفسه فهو يمثل علامة على أنه قد أدرك ما فاتته فى الحياة وقت وقوع الأحداث.

المروى عليه يفضل الراوى الذى شهد الغربة على الراوى الذى سمع عنها. يقول الخليفة للراوى: «إن كنت رأيت شيعاً غريباً فحدثنا به فإنه ليس الخبر كالسمان» (صبيح، ج ٢، ص ٢٣٥)، أو يفضل «الأغرب منها»، ولكنه فى هذه الحالة سوف يتأكد من

إن صائق (اللىالى) يثبت هذا التقليد ويميزه لنا حينما يذكر فى كل مرة عبارة دنيا زاد وهى تطلب سماع الحديث أو إتمامه، ثم يعود ليثبت بعبارة واضحة أن طلب الحكى لا يكون برغبة دنيا زاد، وإنما بأمر الملك. وإذا كان صائق (اللىالى) ينفل هذا التقليد أحياناً فى ليال تالية لللىالى الأولى، فإنه يعود إليه فى الليلة الأخيرة ليدكرنا به تمهيداً للإجابة عن السؤال: ما الذى يترتب على هذا الحكى؟ (انظر صبيح، ج ٤، ص ٣١٥).

ويدو أن هذا التقليد هو المسؤول عن تقنية الراوى الأول، حين لا تنتهى ليلة من (اللىالى) بانتهاء حكاية من الحكايات، وإنما يبقى منها ولو جزء يسير فى الليلة التالية. وهى تقنية أساسية من تقنيات شهرزاد، ولكنها أيضاً تقنية الراوى الشعبى لجمهور المقهى؛ حيث تضمن له هو أيضاً استمرار الحكى ومعنى الجمهور فى الليلة التالية.

٢/١

لأن الراوى يحكى أمام الملك، فلا بد أن تكون حكايته حديثاً جاداً يستحق الاستماع إليه، وليست لغواً ولا كذباً. وقد جعلت (اللىالى) للحكاية شروطاً ثلاثة هى: الصدق والغربة والمعرفة، وهى شروط قبول الحكاية لدى المروى عليه. يحرص الرواة على ذكر تلك الشروط فى بداية الحكى فى جملة تتكرر كثيراً فى (اللىالى): «إن حديثى غريب وأمرى عجيب». ف «الحديث» و«الأمر» المتصلان بضمير المتكلم هما حكاية الراوى وما جرى له، إنه سيحكى حكاية هو بطلها، سيحكى تاريخاً أو سيرة حياة. وهى سيرة «عجيبة» و«غريبة»، متفردة، لم تحدث لأحد غيره، وهى أيضاً ذات فائدة للأخريين بما تنطوى عليه من العبرة: «لو كتبت بالإبر على أماق البصر لصارت عبرة لمن يعتبر»، فهى حايوة معرفة جديدة بما إنها تجربة فعلية، حدثت فعلاً. كما أنها حايوة خبرة

الجمال»، يضع شروطاً للحديث. عندما ذهب إليه شخص يطلب منه حكاية نادرة لم يجدها إلا عنده، قال له الراوى المحترف:

«إنك لا تقول هذه القصة على قاعة الطريق ولا عند النساء والجوارى ولا عند المبيد والسفهاء وإنما تقرؤها على الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم» (صبيح، ج ٣، ص ٢٧٣).

وهكذا ترتفع الحكاية إلى درجة العلوم والمعارف لا يقولها إلا صاحب علم ومعرفة، ولا يسمعها سوى من لديه الدرجة نفسها من العلم والمعرفة.

٣ / ١

ولا تدخل حكايات الجان في باب الحكايات الكاذبة عندما نقيسها بمعيار حضارى يؤمن بالعلم فقط، ذلك أن وجود الجن يرتبط بثقافة المروى عليه في (اليالي) أو في المقهى سواء بسواء. وما زالت حكايات الجان وتليسهم البشر، أو الحيوانات، من الحكايات «الصادقة» في الثقافة العربية اليوم ويحتل حيزاً من جلسات الحكى، خاصة في المدن الصغيرة التي تجمع بين الريف والحضر في مصر، كما تعد من عناصر العقيدة في الثقافة العربية، والحديث حول إنكارها يعد من قبيل الخروج عن الدين الإسلامى^(٥).

٤ / ١

يبدأ الراوى الشخصية حكايته بالفعل «اعلم»، وهى سمة حكاية الراوى/ الشخصية، علماً شهزاد فإنها تبدأ بالفعل «بلغنى» (أو «زعموا»)، وهو - دلاليًا - يجعل شهزاد مبلغة عن غيرها، فليست هى منشئة القول. إن الفعل «اعلم» هو العلامة اللغوية الدالة على سيرة الراوى، قصة حياته. وشهزاد لا تحكى قصة حياتها، هى الراوى الوحيد - تقريباً - فى (اليالي) الذى لا يحكى عن نفسه، وهى تبدأ الحكى بفعل يسعدنا عن دور

صدق الحكاية بنفسه حينما يستدعى شخصياتها للمثول أمامه (الجوارى السبع على سبيل المثال).

فى بعض الحكايات يرى الخليفة شيئاً عجيباً أو غريباً فيكون حافزاً لسماع تفسير له: أسماك ملونة، شخص ذاهل، شاب أصفر الوجه صبغة داكنة، رجل يدعى أنه الخليفة، ملايس جده الخليفة يرتديها رجل من العامة، شخص فى صورة حيوان، امرأة تضرب كلبه ثم تحتضنها ويكسى، جثة فى صندوق. هنا يدرك المروى عليه أنه أمام حكاية متفردة فيطلب من الراوى أن يحكى، ويشترط عليه الصدق، ويقول الخليفة المعتضد بالله لأبى حسن الخراسانى حينما رآه فى ثياب جده الخليفة المتوكل:

«فإن صدقتنى حديثه واستقر ذلك بمعلى نجات منى» (صبيح، ج ٤، ص ٢٣٠).

الراوى يعرف شرط الحكى أمام مروى عليه صاحب سلطة ومياد. يقول أبو الحسن الخراسانى:

«لا قدرة لأحد على أن يتكلم بخير الصدق فى حضرتك» (نفسه، ص ٢٣٠).

الصدق والغربة هما اللذان سيجعلان من الحكاية مصدراً للمعرفة، أو سيجعلانها صالحة لأن تستمد منها الـ «عبرة». ولكن ذلك لا يعتمد على الراوى وحده، وإنما يعتمد بالقدر نفسه على المروى عليه أيضاً. فإذا كان الراوى يعرف ما فى حكايته من معنى، فإن ذلك ليس مهماً فى فعل الحكى، بل ليس له قيمة على الإطلاق إذا لم ينتج المروى عليه ذلك المعنى، أن «يعتبر». تلك الاستجابة التى تعبر عنها (اليالي) بالفعل: «يتعجب»، وهو ذاته الفعل «يعتبر» كما يقول (المعجم الوسيط).

أحد الرواة المحترفين الذين حكى عنهم (اليالي) فى إحدى حكاياتها، وهى «حكاية سيف الملوك وبديعة

٢٠- الحكاية - المرأة

١/٢

لم يكن من الممكن أن يصوغ الراوى الخبرة والمعرفة، أو العبرة، فى سطر أو سطرين، كما يفعل الشعراء، فليس من حقه استخلاص العبرة دون سرد الحكاية، الوحيد الذى له هذا الحق هو المروى عليه، صاحب السلطة والسيادة. وهو لن يفعل ذلك دون أن يرى نفسه فى حكاية الراوى، فعلى الرواة أن يروضوا هذه السلطة بالحكاية المحببة والأحداث الغريبة. يبقى الراوى على حاله أثناء عملية الحكى حتى يصل المروى عليه إلى استخلاص القانون من الحكايات، العبرة، فى صورة قرار يشغل حيزاً من الغضاء السردى، كما يوضح النموذج. الحكاية لا تنجز مهمتها إلا إذا استخلص المروى عليه المعنى. إذا كان المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، فعلى الراوى أن يعرف ما الذى يريده المروى عليه من الحكى، وأن ينظم حكايته على أساس من هذه المعرفة. إن ملك الصين فى قصة الأحبد لم يطلب أن يحكى «النصرانى» حكاية فى مقابل حياته، ولكن النصرانى هو الذى ادعى أن لديه قصة «أعجب وأعجب وأغرب وأطرب» من قصة الأحبد. إن هذه الصفات التى علمها على القصة ليست من حقه وإنما من حق المروى عليه. ويبدو أن ملك الصين لم يكن يميل إلى الحكايات المأساوية وأنه كان يبحث عن نديم جديد، أو مضحك جديد، بدلاً من الأحبد، فلما سمع حكاية النصرانى قال: «لا بد من شقنكم جميعاً»، بينما أعطته قصة الخياط الشخصية التى يبحث عنها، وهى «الزينة»، فأمر بإحضاره ليكون هو والخياط نديميه.

لا بد أن يرى المروى عليه نفسه فى حكاية الراوى، أن تكون مرآة له، والراوى الذى يجعل هذا يفشل فى تحقيق ما يريده، وتفشل بالتالى الحكاية. فأنت الخليفة عبد الله بن مروان تصوغ له الواقع فى حكاية تبني منها

الفاعل. ونفى الفاعل هو وظيفة الفعل المبني للمجهول الذى تبدأ به (الليالى)، لغة الراوى الأول، حيث يبدأ بالعبرة «حكى والده أعلم». ونفى النسخة المخطوطة (١٣٥٢٣ز) تبدأ شهزاد بالفعل نفسه، فتقول: «حكى أياها الملك السفيد»، كما أنها تختتم بعض حكاياتها بعبرة تقودنا إلى الدلالة نفسها: «هذا آخر ما انتهى إلينا من حديث حاسب بن دانيال رحمه الله تعالى والله أعلم». إن الفعل المبني للمجهول «والله أعلم» يلقيان بالشك على حكايات شهزاد لشهريار، وذلك بتصلها من الإسناد الذى يحرص عليه رواة وعلماء الحديث الشريف وموضع التصديق والتكذيب لكل حديث. فالحديث الشريف لا يحكم عليه بالصدق أو الكذب من عبارته وإنما من سلسلة الرواة المأخوذ «عنهم» الحديث، وبالإسناد يتقرر إذا ما كان الحديث صحيحاً أو موضوعاً. أما (الليالى) فهى تسلم بانحلالها وتؤكد أن حكاياتها «موضوعة» بغياب الإسناد كلية^(١).

إن تنصل شهزاد والراوى الأول من الإسناد يؤدى وظيفتين:

الأولى: التركيز على «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن قائلها. والثانية: هى إلقاء المسؤولية على المروى عليه وإعطائه حق التفسير. فليس النص حقيقياً بسبب إسناده وإنما هو «النص» فى علاقته بالمروى عليه. ليس مصادقة ألا تسجل الحكاية إلا عندما يأمر المروى عليه بذلك مصدراً حكماً عليها بالبقاء. إن المروى عليه هو «من يشتر» فى الجملة الشهيرة «لتصير عبرة لمن يعتبر». فهى لن تصبح عبرة دون «الملتقى» الذى يستطيع أن يدرك «العبر التى حصلت لغیره فيستبر» كما يقول الراوى الأول. فحكاية الراوى تحفظ فى الخزائن مع وثائق الدولة والذهب. إنها الكنز الثمين الذى يجدر المحافظة عليه. إذا كان الراوى يحفظ الحكاية ليرويها يوماً ما، فإن المروى عليه يحفظها بالكتابة. أليس ذلك بالضبط ما فعله بعض من المروى عليهم من جمهور الملقهى حينما دونوا حكايات الراوى الشعبى (ألف ليلة وليلة)؟

الرجل عن زوجه خوفاً من الملك، فصعد أقارب المرأة إلى الملك يشكون الرجل في صسورة حكاية عن أرض استأجرها الرجل فروعها مدة ثم عطلها، ولم يدرك الملك المعنى المقصود إلا حينما قال له الرجل: «بلغنى أن الأسد قد دخل الأرض فهبته ولم أقدر على الدنو منه .. ففهم الملك القصة» وأكمل الحكاية: «ياهاذا إن أرضك لم يطأها الأسد وأرضك طيبة الزرع».

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع من المزايا هو «حكاية هشام بن عبيد الملك مع غلام من الأعراب». فبعد حوار غليظ من الغلام وغيظ شديد من الخليفة، يرفع السياف سيفه فوق رقبة الغلام، ويستأذن ثلاث مرات فى قطعه رقبة الغلام، ولما لم يبق سوى أن يهوى السياف طلب الغلام أن يقول أبياتاً من الشعر، فأذن له الخليفة فقال:

«نبعت أن الباز صافد مرة
عصفور بر ساقه المقدور
فتكلم العصفور فى أظفاره
والباز منهزم عليه يطير
ما فى ما يغنى لك شعبة
ولكن أكلت فلانى لحقير
فتبسم الباز المدلل بنفسه
عجباً وأقلت ذلك العصفور»
(المتن، ج ١، ص ٤٤٧).

ويحرص صانع (الليالى) على ذكر رد فعل هشام بن عبد الملك بالجملة نفسها التى تصف رد فعل الباز: «فتبسم هشام»، كما يستخدم الصانع عبارة «المدلل بنفسه» على لسان السياف واصفاً بها الغلام، فتكون عبارة الغلام فى حكايته «الباز المدلل بنفسه» تصحيحاً للحكم. وقد أجزت حكاية الغلام مهمتها بعد أن أجاد صقل مرثته، وعفا عنه هشام بن عبد الملك ونحو غيظه الشديد إلى رضا تام وأصدر قراره: «ياخادم احش فاه جوهر وأحسن جائزته».

أن تحصل على قرار بالعفو عن «نعم» و«نعم» وتخفى اسم الشخصية المقابلة لعبد الله بن مروان فيصدر هذا حكماً على الملك داخل الحكاية، على شبيهه: «فهذا الملك قد فعل فعلاً لا يشبه فعل الملوك»، فتطالب أخته باتخاذ القرار نفسه فى الواقع وتكشف له عن شخصيات الحكاية الحقيقية فيعفو عنها. الحكاية لا تكون مرآة المروى عليه إلا إذا أكملها محاذياً، أو مناقضاً، شبيهه فيها، هذا الإكمال هو استجابته التى تتجلى فى شكل انفعال يؤدي إلى قرار.

٢ / ٢

ثمة حكايات أخرى تعمل بوصفها مرآة، يسوقها الراوى من أجل تنوير موقف المروى عليه من فعل ما، وحسه على اتخاذ قرار آخر ينفي القرار الأول.

فسمى «قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة»^(٧) لتدخل الجارية فى مباراة حكى مع الوزراء السبعة لحمل الملك على اتخاذ قرار بقتل ابنه، فيما يحاول الوزراء إنقاذه. وتعمل الحكايات بوصفها مثلاً، أو «حكمة» أو «قانوناً» لا يمكن رده، ينتج عنه الملك المروى عليه، وينتج منه شهر يار، ونتج عنه نحن بمساعدة الحكاية - السياق، قد يوجهنا إليه الراوى وقد لا يفعل. فحيلة النساء، وغفلة الرجال، والتسرع فى الحكم قبل التيقن من صديق الحكاية، والمبالغة التى تؤدي إلى هلاك رجال قريتين، واستغلال النفوذ للوصول إلى متعة جنسية، هى بعض الأمثلة التى تيجت فى تأجيل قرار الملك بقتل ابنه فى حكاية الملك والوزراء. فى الوقت نفسه، يمكن قراءة ما أمكن قراءته فى حكايات الوزراء السبعة، فى جنوء سياقها الأكبر: جلسة شهرزاد أمام شهر يار.

حكايات الطير والحيوان فى (الليالى) تقدم نفسها بوصفها مرآة أكثر صقلاً من الحكايات السابقة. فها هو رجل يعلم من زوجه أن الملك أودعها عن نفسها فامتنع

يذر من الملك من زهد وندم ليس سوى «حالة» لها
«حظها» فتسوق له قصة بنت عرس مع الفأرة وتخير أنها
توافق على حيلة بنت عرس كي تقتل الفأرة التي «كان
الطمع سبب هلاكها وغفلتها عن عواقب الأمور».
فشهرزاد تخلى بنفسها، فهي لا تغفل عن عواقب الأمور
ولا تطمع في عفو الملك الجديد لجرد أنه أعلن ندمه.

٣/٢

والحكاية، بما هي حياة الراوى، أو معرفته، لا يرى
المروى عليه فيها نفسه فقط، وإنما يرى الراوى أيضاً. إن
شهریار يخبر شهرزاد في نهاية «الليالي» أنه عفا عنها
لكونه رآها «عفيفة نقية» ويخبر أباها الوزير بأن ابنته
«عفيفة زكية». إن الراوى الأول يخبرنا أن شهرزاد لم
تفعل سوى الحكي في الليل، بينما كان الملك في
النهار يمارس شؤون الحكم، وكانت الحكايات هي مرآة
شهرزاد التي تمكس ثقافتها. فشهرزاد لا تحكى عن
نفسها، لا تروى ما جرى لها، وإنما تفصح لاختياراتها
عن شخصيتها. وقد يطلب المروى عليه «الحكاية» ليعرف
موقف الراوى ونواياه. ففي «حكاية عن الطيور»، يطلب
الثعلب صداقة الغراب ويحاول أن يخدعه بأن يروى
حكاية، فيوافق الغراب وذلك «حتى أعرف المراد منها».
حينما قدم الثعلب حكايته عرف الغراب منها أنه متحال.
فقد صنع الثعلب مرآة مخادعة للغراب في حكايته عن
البرغوث الذي اقتحم جحر الفأر طالباً صداقته، جاعلاً
من نفسه «البرغوث» ومن الغراب «الفأرة». ولكن الغراب
لا يصدق الحكاية لأن الذى طلب منه الصداقة لا يقع
منه موقع البرغوث من الفأرة. وحين يقول الثعلب:

«واعلم أنى لم أقل لك هذا الكلام أبها
الغراب البصير العاقل الخبير إلا ليصل إليك
جزء احسانك إلى كما وصل للفأرة جزء
إحسانها إلى البرغوث. فانظر كيف جازاها
أحسن المجازاة» (صبيح، ج ٢، ص ٣٨).

ولقد خصصت شهرزاد جزءاً من فضائها لحكاية
تتعلق بالطيور بوصفها حكاية - مرآة، وأكثر الحكايات
قدرة على احتواء المروى عليه. وبالفعل، فإن شهریار
يتحدث في هذه الحكاية بعبارة مباشرة عما حدث له
من تفسير. يقول بعد انتهائه القصص الأولى «الطاووس
والبطة مع ابن آدم»:

«لقد زهدتني ياشهرزاد في ملكي ونعمتي
على ما فرط منى في قتل النساء والبنات،
فهل عندك شئ من حديث الطيور» (الثنى،
ج ١، ص ٣٠٧).

إن حكايات الطيور قناع الراوى ومرآة المروى عليه.
لقد زهد شهریار في ملكه وندم على ما فرط منه في
قتل النساء. ولكن الزهد والندم مرحلة تسبق الفعل، هي
مدخله والمهيئ له، لذلك لم تتوقف شهرزاد عن الحكي
بمجرد سماعها رغبة شهریار في التوقف عن القتل، فهو
ما زال في حاجة إلى المزيد: «فهل عندك شئ من
حديث الطيور» أو «لقد زدتني بحكاياك مواعظ واعتبار
فهل عندك شئ من حكايات الوحوش».. وفي حكاية
الثعلب والذئب تأويل لهذه اللحظة الحرجة في حياة
شهرزاد: ثمة ذئب مفروغ جاهل احتال عليه الثعلب
فأوقعه في حفرة، يبدى الذئب توبته ويعلم ندمه، فيرق
له الثعلب ويدلى ذيله في الحفرة كي يتعلق به الذئب،
ولكن الذئب يجلب الثعلب إلى الحفرة. إن الذئب الذى
صنعت شهرزاد صورة لشهریار يقول للثعلب:

«من لم يفرق بين الحالات فيعطى كل حالة
حظها، بل أحمل الأشياء كلها على حالة
واحدة، قل حظك وكثرت مصائبه» (الثنى،
ج ١، ص ٣١٣).

إن شهریار قد «أحمل الأشياء كلها على حالة
واحدة» هي حال زوجه «ولم يفرق بين الحالات». في
الوقت نفسه، فإن العبارة تصوير لإدراك شهرزاد بأن ما

فإنه يصنع مرآة كالتالى:

ليصل إليك [إلى الغراب] جزء [إحسانك إلى] [إلى الثعلب]

كما

وصل [للفأرة] جزء [إحسانها إلى] [البرغوث].

هنا يعرف الغراب أن الصورة مقلوبة، فهو ليس الأقوى في علاقته بالثعلب، كالفأرة في علاقتها بالبرغوث، لأنه «إن أحسنت إليك مع كونك عدوى. أكون قد أسبب في قطيعة نفسى» كما يقول الغراب. ثم يحكى الغراب حكاية يصبح فيها الوضع المعكوس، وهى حكاية الصقر مع ضواري الطير، الصقر الذى هرم فاحتال ليقوى بعد أن كانت قوته بالشدة. إن الغراب بحكايته يعكس معرفته بنوايا الثعلب كما يعكس للثعلب صورته المحتملة أيضاً. هنا يئن الثعلب ويقرع للندامة سناً: «لأنى رأيتك [فى حكايتك] أئخذ منى».

٤١٢

لما حكايات ترى بالعين فتكون مرآة مجسدة. أحدهم نقش حكاية على جدران قصر، وأنها إحدى الأميرات فتغيرت نظرتها للعالم وأصبحت تبحث عن زوج بعد أن كانت زاهدة فى الرجال. وليس مصادفة أن تكتمل خطة العاشق بأن يظهر بصورته أمام الأميرة ويمر أمامها مرور العفيف كأنها فى حلم، تلك الأميرة التى كانت تستقى رؤيتها للعالم من صور أحلامها. والعاشق ذاته يقع فى هوى الأميرة بسبب منديل نقشته هى بنفسها، ذلك الدور المهم للصورة والنقش تجده فى حكاية تبدأ بحوار صامت مرئى، وليس ملفوظاً، بين عاشق وممشوقته، هى حكاية عزيز وهزيمة ضمن «حكاية الملك عمر النعمان».. (صبيح، جـ ١، ص ٢٦٧).

ومدينة النحاس ليست سوى مدينة متجمدة وحكايات متجمدة؛ فالحكايات فيها إما مصورة بالنحت

أو منقوشة (مكتوبة) على لوح معدنى أو حجر، يراها موسى بن نصير فتجرى «دموعه على خده»، لقد رأى حاضره، ومستقبله، وما يقول الناس عن حياته فى مرآة الماضى «فسيحان من جعل حديث الأولين عبرة للأخريين» كما يقول الراوى الأول. تلك «العبرة» حفظتها لنا الكتابة - النقش التى يحرص عليها ملوك (ألف ليلة وليلة) لحفظ الحكاية.

لا تنجح الحكاية - العبرة إلا إذا أصبحت مرآة، أجاد الراوى صنعها لتعكس ذاته وليرى فيها المروى عليه نفسه فتصبح جسراً يلتقيان عبره.

٣ - الحكاية - الجسر

١٨٣

يدلنا فعل الحكى فى (الليالى) على أن الحكاية هى الحل الناجع لنصح الملوك. النصيحة المباشرة تؤدى للموت. لقد مات الحكيم رويان لأنه رفض أن يحكى «حكاية القمّاسح» وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها وهو فى «هذه الحال»، ولجأ رويان إلى الحكمة والأمثال لنصح الملك فلم ينقله ذلك من الموت. والحكاية نفسها هى التى أنقذت الصياد من المفريت حينما هدده بها: «وأنا قلت لك مثل ما قال الحكيم رويان للملك يونان أبقتى ييقك الله» (صبيح، جـ ١، ص ٢٣). النصيحة المباشرة قد تؤدى للموت بينما الحكاية تهب الحياة. كان (الليالى) تقول لنا: «بدلاً من النصيحة الجافة احك حكاية».

هذا التقديس للحكاية لا يمكن قراءته فى ضوء موتيف الحكاية - القداء فقط. فليست كل حكايات (الليالى) حكايات نقدى الروح، وليست تسليية المروى عليه وجذبه إلى العالم الغريب والعجيب هو ما ينقذ الراوى. ولكن الحكاية - المعرفة هى التى تغير وتبدل حال الراوى، لو كانت الحكايات خالية من المعرفة ما

جائزة، تماماً مثلما يخبرنا التاريخ الأديب حينما يحصل على الجائزة أو العلة ذلك الذى يراعى شروط البلاغة التى حلدتها العلماء، أولئك الذين كانوا ندماء الخليفة وأعضاء مجلسه. (الالبالى) تقدم لنا بنية معارضة تمل فيها الحكاية محل الشعر، أو القول «البليغ»، كما لا تجمل من أحد آخر قاضياً أو محكماً لحكاية الراوى. وينتقل الراوى بحكايته إلى مجلس الخليفة ليكون نديمه بوصفه واحداً من أهل المعرفة (لم تذكر الالبالى لنا حكاية شاعر حصل على جائزة). إن (الالبالى) تقدم «الحكاية - الجسر» بوصفها بنية معارضة لـ «القصة» - الجسر.

٢٣

ينتقل الرواة فى (الالبالى) من حال إلى حال، من الفقر والهامشية والحزن والتيه والعزلة والفقد والموت إلى الفنى والسلطة والسرور والتعرف والجماعة والسوى والحياة. إن الرواة الذين يحكون معرفتهم وسيرتهم وأخبارهم تبدل أحوالهم، وتصبح حكاياتهم - معرفتهم هى جسرهم للعبور.

إن جملة «لا تتكلم فيما لا يعينك تسمع ما لا يرضيك» التى تراها منقوشة على دار البنات فى «حمال بغداد» أو التى يقولها الذئب للشعاب فى «حكاية عن الطيور»، تهدينا إلى معادلة الكلام والسمع. فالجملة يمكن صياغتها بطريقة أخرى: تكلم فيما يعينك تسمع ما يرضيك. فإذا كان ما يعنى الراوى هو ما يعرفه جيداً، فيمكن لنا أن نتخلص الآن:

الحكاية/ المعرفة ← الجسر/ الخلاص.

ذلك الخلاص الذى ينقل الراوى من فئسة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أعلى هى فئة المروى عليه.

٣٣

يخصص الفضاء المردى مساحة لعبور الراوى بوصفه أحد قرارات المروى عليه، فالتواصل بين الراوى

كان حفظها الملك وما كانت قادرة على تغيير قراره. المعرفة هى سلاح الراوى، قد يذل فى سبيلها حياته. ثمة رجل كان على استعداد لأن يذل روحه فداء للحصول على إحدى الحكايات، يقول للملك الحكايات:

«أنا من بلاد بعيدة وجئت قاصداً لهذه القصة فمهما طلبت من لمنها أعطيتك... ولو أن روحى فى يدي وبذلتها لك فيها لطاب غصاطرى» (صبيح، ج ٣، ص ٢٧٢).

الإنسان يقدم نفسه فداء للمعرفة - للحكاية. وموتيف الباب المغلق يكشف عن رغبة الشخصية فى المعرفة، ومهما تبدلت أحواله، إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، فإنه قد ظفر أخيراً بحكاية ستكون ذخيره وخلاصه فى يوم ما.

لقد تحدث غلام من الأعراب بحكاية من الشعر لمرؤى عليه ذى ثقافة تحتفل بالشعر (هشام بن عبد الملك)، كما أن الشعر هو الأسلوب المناسب لحال الغلام، فالسيف فوق رقبته، بما لدى الشعر من قدرة على التكثيف، والمقام ليس مقام إطالة قد لا يتحملها المروى عليه الذى اشترط أن تكون الحكاية موجزة: «هات وأوجز». ولعل قصة التماسح التى أعدها الحكيم رويان واحتفظ بها لوقت مناسب لم تكن قادرة على الوفاء بشروط «الحال» الذى يجمعه مع الملك يونان: «لا يمكننى أن أقولها وأنا فى هذه الحال». فالحكاية إذن تحتاج إلى «حال» أو «سياق» لتتجز مهمتها. الحكاية، إذن، بما هى مرآة للمرأى، وللمروى عليه أيضاً، لا يمكنها أن تحقق وظيفة التغيير - أو الخلاص دون أن تكون مناسبة لمقتضى الحال. وهو شرط القول البليغ فى علم البلاغة الذى ينظم اللغة الرسمية وثقافة النخبة. (الالبالى) تقدم لنا الحكاية بوصفها «القول البليغ» الذى يعبر بصاحبه من حال إلى حال ويحصل به على صلة أو

غريباً تقطع به السهر» (صحيح، ج ١، ص ٧ - الخشني، ج ١، ص ٦ - المخطوط ١٣٥٢٣ ز ٧ص).

كان شهرزاد قد رتبت الأمر بحيث إذا أحبها الملك منذ اللقاء الأول ورأى فيها الأثني المكمل لرجولته فهي قد عاشت دون أن تضطر للحكي. «وأن أعيش» التي يستخدمها الراوي الأول على لسان شهرزاد يمكن فهمها في ضوء العامية المصرية؛ حيث لا تعني «الحياة» بوصفها نقيض الموت وإنما تعني الاستقرار في أسرة (زوج وأولاد)، فالمصريون حينما يرضحون بنتاً للزواج يهربون مدحها يقولون: «بنت عاوزة تعيش» أو «عياشة».

لقد أدركت شهرزاد «حال» الملك الذي ظل أكثر من ألف يوم يقتل «بنات المسلمين»، وأدركت أن الحكي اللاتهامي في الليل هو فعل الحكي الملائم، وهو فعل ضد الحياة الطبيعية. إن شهرزاد تنظر في عيني الملك كل ليلة عندما يدرکہا الصباح فتراه يقول في نفسه: «والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها»، وهي العبارة التي حرص الراوي الأول على إثباتها في الليلة الألف، أي قبل انتهاء الليالي باليلة واحدة، ربما لأغراض عملية تتمثل في تشويق جمهور المقهى ونفى التأكيد لديه من خلاص شهرزاد بحيث يكون الخلاص كسراً لتوقعاته. وعلى كل، فإن شهرزاد «قامت على قدميها» لتعلن نفاذ حكاياتها التي لم تمنع الملك حتى الليلة الألف أن يفكر في قتلها، وتطلب من الملك في عبارة مؤثرة أن يقيها من أجل أولاده، فقد «لا يجلون من يحسن تربيتهم من النساء». تلك الفكرة التي تتعلق بالأسرة والنجاب الذكور ووراثة العرش هي فكرة من بين الأفكار الكثيرة التي كانت محوراً رئيسياً في عدد من حكايات شهرزاد، لعلها كانت توفقة لهذا المشهد الأخير.

والمرور عليه لا ينتهي بانتهاء الحكاية، فالحكي ليس فعلاً أبدى، لا نهائياً، إذ لابد أن تعود الحكاية إلى نتيجة. ثمة إحساس لدى كل راوٍ بأن حكايته ستنتج في مهمتها وأنها تحقق شروط الحكاية المتفق عليها ضمناً: الصدق بوصفه ضد اللغو، الغرابة بوصفها التفرد، المعرفة بوصفها مرآة الراوي والمرور عليه. الراوي الوحيد الذي لم يتأكد من ذلك هو شهرزاد، لتأمل ما تقوله شهرزاد لأبيها الوزير في الحكاية - السياق (٨):

«بالله يا أبت زوجني هذا الملك فلما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين سبباً لخلاصهن من بين يديه» (صحيح، ج ١، ص ٥).

إن المتوقع في صياغة «إما.. وإما» التي تستخدمها شهرزاد هو «إما أن أعيش وإما أن أموت»، وليس في الموت أي فداء «لبنات المسلمين» ولا لنفسها، كما لن يكون الموت «سبباً في خلاصهن». إن ما تقصده شهرزاد بالفداء، هو أنها سوف تحكي للأبد «إن شهرزاد في حقيقة الأمر تحكي حتى اللاتهام» (٩) كما يدلنا عنوان (الليالي) (١٠).

يمكن إذن أن نصوغ عبارة شهرزاد كالتالي: «إما أن أعيش وإما أن أظل أحكي للأبد». إن الحكي حتى اللاتهامية ضد «أن يعيش» الراوي، بخاصة إذا كان لا يحكي حياته، كما هو حال شهرزاد. تستغل شهرزاد تحكي طوال عمرها للملك الذي يقضي نهاره في «الديوان» ثم يدخل مخدعه ليقتضي وطره من ابنة الوزير ثم يجلس ليستمع، لا ليتبادل الحوار الحياة. ونلاحظ أن الراوي الأول يذكر الفعل الجنسي أولاً ثم جلسة الحكي ثانياً، وقد دبرت شهرزاد خطتها مع أخذتها بالترتيب نفسه:

«فإذا جمعت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقول لي يا أختي حديثاً جديداً

يبدو كأن صاحبها «لص قبيح» كما لاحظ هارون الرشيد. لقد أدرك الجوهرى أنه أمام شخص أعلى منه، فإذا كان الجوهرى هو «الخليفة» فى هذا المجلس فمن يكون أعلى منه سوى الخليفة الحقيقى؟ وتحاول (الليالى) فى النسخة المكتوبة أن تنقل لنا ملامح وجه هارون الرشيد وانفعالاته وتبرته وهو يطلب من جعفر البرمكى أن يسأل الجوهرى عن قصة آثار الضرب على جنبه. ويبدو أن الخليفة كان غاضباً ويكاد يخرج من هيئته التنكزية عندما قال له جعفر: «ترقى بنفسك فإن الصبر أجمل». أما رد الرشيد فقد كان فى عبارة انفعالية: «وحياة رأسى وربة العباس إن لم تسأله لأخمدن منه الأنفاس»، وهى عبارة تشير إلى انفعال غاضب وتجهم وجه صاحبها وإرتسام ملامح التصميم والجدية عليه. ولابد أن الجوهرى قد «أحس بقلبه» وأدرك بعقله أن من يفعل ذلك فى حضرته؛ أى فى حضرة «الخليفة» ليس سوى هارون الرشيد نفسه. كما لا يفوتنا أن محمد بن على الجوهرى - الذى كان أبوه «من الأعيان» - ربما كان قد تعرف على وجه الخليفة أو زوره برغم تنكرهما، وهى أيضاً قدرة خاصة إذا قسناها بمنطق الحكاية نفسه التى لم تتعرف كل شخصياتها على الخليفة، الأول أو الثانى على السواء.

لقد استطاع الجوهرى، بهذه القدرات الخاصة للراوى، أن يصوغ حكايته التى لابد أنه أعدها من قبل لذلك اليوم الذى سيضبطه فيه الخليفة. فهو يفرح ويسر قلبه باكتشافه هذا:

«فإن كان هذا القول ليس بكاذب
لقد نلت ما أرجو من الأمر
كسله وجاء سرور القلب من كل
جانب» (صبيح، ج ٢، ص ١٩٦).

وصياغة الجوهرى للحكاية صياغة حلرة، لا يترك موضعاً يكون مناسباً لوصف أئمت الوزير إلا ووصفها بصفات الكمال، كما أن الصياغة قد حولت انتباه الخليفة إلى مركزها الذى صيغت حوله الحكاية وهو «أن

لا بد أن يتمتع الراوى والمروى عليه بملاحظة دقيقة وقدرة على تحليل الإشارات وقراءة الوجوه وتقافة واسعة، وكثير من حكايات (الليالى) تعطى أهمية لهذه المعرفة بالحياة وبالناس. لن تكون الحكاية جسراً لراوئها إلا إذا كان على علم تام بأحوال المروى عليه ومتابهاً لردود أفعاله وتبين دلالات إيماءاته وقراءة نبرة صوته. تستنتج دنيا زاد أن الملك قد اتشرح صدره بعد أن تحدث لأول مرة منذ بدء (الليالى) (ليلة ١٧٥)، ط صبيح، ليلة ١٤٦، ط المثنى). وأحد الرواة ادعى أنه الخليفة هارون الرشيد أمام هارون الرشيد نفسه، وحكايته هى علاقته بأخت الوزير جعفر البرمكى الذى كان حاضراً فى جلسة الحكى. والذى يدعى أنه الخليفة ويقوم بتحميل دوره فى مدينة بغداد مقر الخلافة لابد أن يكون شخصاً ذا قدرات خاصة. استطاع «الخليفة الثانى» أن يكشف وجود الخليفة وجعفر البرمكى والسياف. لقد «أحس» ذلك بقلبه كما يقول فى أبيات من الشعر يمهّد بها لحكايته:

لقد حسّ قلبى أن فيكم أمانا
خليفة هذا الوقت وابن الأطايب

ولم يعد من العقل إذن أن يستمر فى «تمثيلته» فيعلن انتهاء التمثيل بقوله: «اعلموا يا سادى أنى لست أمير المؤمنين.. وإنما اسمى محمد على بن على الجوهرى» (صبيح، ج ٢، ص ١٩٦). لقد راقب محمد بن على الجوهرى «التجارة» الثلاث التى حضروا مجلسه، ولا تبدو التفاتة أو إشارة أو همسة إلا ويلاحظها ويستفسر عنها. وحينما أخبره التاجر «جعفر البرمكى» أن رفيقه «هارون الرشيد» يسأل عن «الضرب الذى على جنبه»، أدرك الجوهرى أنه ليس أمام ثلاثة من التجار الأغراب، فليس التاجر الغرب الذى لا يهجه سوى قضاء ليلة «طيبة»، من يسأل الخليفة عن آثار ضرب وسياط ومقارع وآها على جسده، وبخاصة أنها

«والله إن قلبي نافر من هذا الزاهد لأنى ما
عرفت للمتعتبين في الدين غير المفساد»
(صبيح، ج ١، ص ٢٥١).

بينما لم ينبج منها «شركان» الذى صدقها، وهو
ابن الملك الذى تمنى ألا يكون لأبيه ولد غيره حتى لا
يشاركه أحد فى الحكم^(١٣). وفى «حكاية عن الطيور»
يقع الشبل فى الأسر لأنه جاهل بأفراد مملكته، فهو لا
يعرف الحصان، أو الحمار، أو الجمل، أو الإنسان. كما
يشقى حسن الصائغ البصرى لأنه لم يعرف الجرسى
وصدق حكايته عن تحويل النحاس إلى ذهب. والأمثلة
كثيرة فى «الليالى»، وكلها تؤكد دور الحكاية فى حياة
المرؤى عليه وكيف يمكنها أن تكون جسراً أو هاوية.
تخكى شهرزاد عن الملك «محمد بن سبائك» الذى كان
يحب «الحكايات وأسمار وسير المتقدمين وكان كل من
يحفظ حكاية غريبة ويحكىها له ينعم عليه»، وتصفه بأنه
كان «ملكاً عادلاً شجاعاً كريماً جواداً» فى مقابل وزيره
الذى كان ضد حب الملك للحكايات، فهو «حسود
محضره سوء لا يحب الناس جميعاً لا غنياً ولا فقيراً»
(صبيح، ج ٣، ص ٢٧١).

هل كان ذلك سبباً فى أن تبدأ شهرزاد هذه
الحكاية بالفعل «اعلم» وليس «بلغنى» لأنها حكاية عن
قيمة «الحكاية» ودورها فى حياة الملوك؟ لقد نجحت
حكاية الحكيم رويان، عن الرأس الذى يتكلم، فى قتل
الملك يونان. فكان الراوى ليس هو فقط من يحكى تحت
التهديد ولكن المرؤى عليه يستمع تحت التهديد أيضاً.

إن المرؤى عليه الذى «يتعجب» من الحكاية أو
«يعتبر»، أى يصدقها، أو يطرب لها، فيأمر بتسجيلها
وحفظها هو من دخل عالم الحكاية «وعاين» ما بها من
عبرة، أى معرفة، يضيفها إلى معارفه؛ معرفة سوف تعينه
على تمييز حكايات قادمة والنجاة من شرك الكاذبة منها.
الحكاية إذن هى خلاص المرؤى عليه أيضاً.

الصبنى عاشق وللمعشوق مفارق» فجمع الخليفة بينهما
«وجمله من جملة ندامته».

٥ / ٣

إذا كنا قد استعزنا الجسر للحكاية التى يكون فيها
الراوى عارفاً بمقتضى الحال، وملزماً لعالم المرؤى عليه
بكل تفصيلاته وليس - كما يقول كيليطو^(١٤) -
«منهمكاً فى رواية حكايته الخاصة»، فإن الاستعارة
نفسها تشمل المرؤى عليه، بما هو أحد طرفي الاتصال،
كما يلاحظ - بحق - كيليطو^(١٥):

«المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية
ويلتقى بالضفة التى يوجد عليها الراوى».

فيذا كان الصديق هو أحد شروط الحكاية، حكاية
الراوى، فإن الحكاية الكاذبة تصيب المرؤى عليه بالأذى.
الحكاية تهدد للمرؤى عليه إذا كان لا يستطيع التمييز
بين الصادق والكاذب. لابد للمرؤى عليه من معرفة
بأحوال الراوى، تلك المعرفة التى لن يحصل عليها دون
أن يسعى لحياة تكون الحكاية مركزها، ومعاينة أشخاصها
هى محورها. لعل ذلك هو السبب فى فطنة هارون
الرشيد كما تراها «الليالى»؛ فهو لا يكف عن التنكر
والسعى إلى تعرف حكايات أهل مدينته. الحكاية الكاذبة
تكشف عن جوانب نقص فى شخصية المرؤى عليه يدور
معظمها حول العزلة داخل الذات؛ لقد قتل الشاب زوجه
لأنه حكم بغيبتها بعد تصديق حكاية المبدع عن
التفاحات الثلاث. وتجار المدينة كادوا أن يخسروا أموالهم
عندما صدقوا حكاية «معروف الإسكافى» عن حملته
الوهمية، بينما أفلس خزان ملك المدينة فعلاً. ولم
تنجح «شواهى ذات الدواهى» أو «دليلة المشتالة» فى
الإيقاع بالضحايا إلا بسبب تصديقهم لحكاياتهما
الكاذبة. لقد نجح الوزير «دندان» من «شواهى ذات
الدواهى» لأنه استطاع، بمعرفته وخبرته الواسعة بالحياة
والناس، أن يستخلص حكماً عليها فيقول:

فعل الحكى «الحكاية» كائناً حياً قادراً على استنساخ نفسه بشرط التواصل مع آخر والانتماء إلى الجماعة، ففعل الحكى ضد العزلة.

ففى النموذج، الحكاية هى نتاج اجتماعى ونتاج تواصل بين الراوى والمروى عليه، يحرص النموذج على الحكى عنهما كأنه يذكر شجرة نسب الحكاية. لئلا التواصل هى النافع إلى الحكاية، فلا تمل الحكايات من ذكر تأثير الحكاية، على المروى عليه والراوى على السواء، بكلمات دالة على التمتع بها مثل الانشراح والسرور والهناء. وعندما يأتى هازم «اللذات» وسفرق «الجماعات» تنتهى الحكاية ويقوقف الراوى. علامة لشوية ثابتة حرصت (اللىالى) على تكرارها فى كل حكاياتها (لماذا لم يتوقف الراوى عند الجملة التى تنتهى بها الحكايات الشعبية عامة وهى «عاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان ونبات»؟).

٣/٤

الحكاية هى الفعل الإنسانى الحاضر دائماً فى (اللىالى). الحكاية هى مختزن للعبارة الإنسانية، فهى تكرار للحياة بإعادة حكيها مرة أخرى، تكرار للجانب الثابت منها، للعبارة المتعدية إلى آخر. هى استخلاص وتكرس للقاعدة والقانون، إعادة إنتاج الثابت.

ولكن الحكاية أيضاً احتفال بالتبدل والتحول والتغير بوصفه قيمة إنسانية: يحكى الرواة عن تغير أحوالهم وتبدل مكاتهم وأماكنهم، فالتغير - الذى ينهى الثبات - هو قانون الحياة الذى يستخلصه الراوى والمروى عليه. كأن الحكاية تقوم بفعلين: تستخلص الثابت ثم تهدمه. إنها تسعى للقبض على الثابت بوصفها الفن، ففعل الإنسان منذ الأزل للسيطرة على الزمن. ولكن الحكاية تنترك أن هدم الثابت هو قانونه الكامن فيه،

حينما نظمت (اللىالى) فضاءها المردى جاعلة حكاية الراوى داخل سياق يحتوبها فإنما تكون - فى الحقيقة - قد صممت آلة للحكى، مدخلها الواقع ومخرجها الحكاية. فم نموذج الحكى يكرر نفسه تلقائياً فى حكاية الراوى/ الشخصية (الوحدة ٣)، فعندها تعيد الشخصية النموذج ذاته للحكى إلى أن يصل إلى (الوحدة ٣). وقد يعود - وكثيراً ما عاد - إلى السياق، (الوحدة ١)، مرة أخرى فى دائرة مغلفة أشبه بدوائر برامج الكمبيوتر التى يكرر فيها البرنامج عدداً من الوحدات فى تسلسل معين. إن آلة الحكى التى صنعتها هذه التقنية تضع حكاية الراوى بوصفها «ابنة» لحكاية «أم» هى عالم الراوى والمروى عليه، ابنة تحمل ملامح أمها وصفاتها، ولكنها فى الوقت نفسه كائن حى منفصل عنها. إن نموذج فعل الحكى يستعير فكرة الحمل والولادة - التكاثر من الإنسان. وتملنا فريال غزول باكتشاف مدهش هى مقابلة العدد ١٠٠١ فى النظام العشري للعدد ٩ فى النظام الثنائى (١٤). نموذج فعل الحكى يشبه نموذج الحياة الإنسانية.

٢/٤

يحتفل نموذج فعل الحكى بفعاليات الحكاية ودورها فى حياة الراوى وحياة المروى عليه، ونظن أن الدلالة التى يقدمها لنا النموذج هو قدرة الحكاية - الفن على تغيير الواقع، بشرط صدقها وفردتها وكونها مصيراً للمعرفة، معرفة الإنسان بنفسه وجماعته. الواقع يتحول إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتفسير هذا الواقع. يعطينا فعل الحكى تعريفاً للحكاية على أنها معرفة الواقع، إدراك قانونه، فإذا هى كذلك، فهى إذن أداة تغييره. لقد جعل

وتظل الحكاية هي الشاهد الوحيد والثابت الوحيد. وراوى (الليالي) - في خطبة الحكايات ومقدمتها - يذكر في الوحدة الخامسة من نموذج فضائه السردى (الفرض من الحكى) فكرة التفسير - الدائم يذكره «الأولين» و«الآخرين»، ويربط بينهما بلفظ «عبرة» الذى لاحظ كيليطو أنه يرتبط بالفعل عبر (١٥) أى اجتياز. كذلك يمكن رؤيته فى ضوء الفعل «عبر»، فعبر الرؤيا وعبرها أى فسرهما (١٦). فالحكاية هى صياغة وتمبير لغوى يسعى لتفسير الحياة أو القبض على الزمن. إن العبرة لا تعطى معنى الاجتياز فقط ولكنها أيضاً معنى الموت (١٧)، فالحكايات حديث عن الأم السالفة، ولهذا تنتهى الحكاية بمجموع «هازم اللذات ومفرق الجماعات»، الموت.

إن الفعل الماضى «بلغنى» أو «زعموا» أو «حكى» يحوله فعل الحكى إلى حضور دائم للراوى والمروى عليه فى زمن واحد ومكان واحد، زمنه «الآن» ومكانه «هنا».

وفى نسخة قديمة من (الليالي) يحرص الراوى فى صياغته للخطبة على ذكر اسم (الدائم) من بين أسماء الله الحسنى فى المساحة المخصصة للفرض من الحكى فى فضاء الخطبة:

«هو إله الأولين والآخرين وهو الدائم على مر الأيام والسنين» (المخطوط ١٣٥٢٣ ز، ص ٢٠).

كما يعلق الراوى فى نهاية (الليالي) قائلاً:

«فسميحان من لا يفنيه تداول الأوقات ولا يعثره شيء من التغيرات ولا يشغله حال عن حال» (صحيح، ج ٤، ص ٣١٨).

ذلك الانشغال الذى لم تتج منه شخصيات (الليالي) فوهبتا حكاياتها.

وإذا كان فعل الحكى يركز على قراءة الحكاية فى سياقها، فإن فى ذلك إشارة من (الليالي) كى نقرأها، بوصفها نصاً، فى سياقها الأشمل وهو فعل الحكى الذى يجمع الراوى الشعبى بجمهور المقهى، من الزاوية نفسها التى عالج بها النموذج هذا السياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه. ولا أظن أن ذلك سيتوفر لـ (الليالي) دون فريق بحث يؤمن بأن (الليالي) هى تاريخ جماعة شعبية فى عصر بعينه، فلقد «وجدت الجماعة نفسها أو تاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً فى التاريخ المدون المحقق» (١٨). والجماعة الشعبية الغالبة على حكايات (الليالي) هى جماعة التجار، أولئك الذين كانوا يشكلون ما يشبه الطبقة الوسطى فى عصر المماليك، والذين كانوا يعيشون فى استقلالية نسبية أدت إلى ازدهارهم، حتى أصيبت تلك الطبقة بالانهيار العام وتحولت من «النعيم» إلى «الشقاء» لظروف تاريخية خارجة من إرادتها هى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وحكم العثمانيين لمصر (١٩)، فالحديث الأول حرم مصر من مواردها الأساسية، والثانى - بعد سبعة عشر عاماً من الأول - اعتمد على هذه الطبقة فى تمويض تلك الموارد. وإذا كانت هذه الفترة هى الفترة التى تشكلت فيها (الليالي) والتى دونت بعد دخول العثمانيين لمصر ١٥١٧م (٢٠)، وإذا كانت الصياغة النهائية لها قد تمت فى أواخر القرن الثامن عشر (٢١)، يمكننا، فى ضوء ذلك، أن نتعرف الحص المأساوى الذى يظف حكايات التجار فى (الليالي)، كما يمكن قراءة وظيفة الحكاية بما هى قادرة على تغيير ذلك الحال إلى حال أفضل، ووصفها حلم الجماعة الشعبية للعودة إلى الماضى المزدهر، ذلك الماضى الذى يتسم بالغرابة والمعرفة والذى يؤكدهما صديق الراوى. بعض الحكايات تبدأ فى

حياته وإنما هو مندوب جماعته لدى الخليفة. ونلاحظ أيضاً فى هذا النوع من الحكايات أن الراوى هو أحد العلماء المشهورين. وهى نفسها السمات التى تجوزها شهرزاد، فهى التى وظفت ثقافتها الموسوعة «لفداء بنات المسلمين». «عبرة أخرى من (اللىالى) عن المشقف مندوب جماعته لدى السلطة.

● - خاصة:

الحكاية هى تنظيم لغوى فعال للحياة. والمعرفة التى تنشأ بعد قراءة الحكاية هى قراءة للحياة، الحياة تهب المعرفة/ الحكاية. من ناحية أخرى، فإن الحكاية تهب الراوى والمرؤى عليه الخلاص، هى الجسر الذى يبرر به إلى حياة أخرى، الحكاية/ المعرفة تهب الحياة. العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدمها لنا (اللىالى) فى صورة فعل حكى يستمر من الدائرة لانهايتها، ومن المرأة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص. إنه فعل تقدمه (اللىالى) بوصفه بنية فنية، ولكنها كانت حريصة أن يكون مرآة لفعل الحكى الحقيقى؛ حيث يجلس الراوى أمام المرؤى عليهم فى المقهى أو فى المولد أو فى جرن القرية أو بيت العمدة، أو على قارعة الطريق ليهرع إليه الناس فيتزاحمون عليه ليقول حكايته التى تبشّر داخلهم إلى حكايات، حين يشترك كل لفظ فيها بحكاياتهم المختزنة لم تعود لتتجمع مرة أخرى حينما ينظر أحدهم فى عين الآخر ليحكى له.

تبيد الثروة بالهوى، ثم يكون فى السفر والتجارة الخلاص. ونستطيع أن نرى فى حكايات السندباد، المولع بالسفر، دفاعاً مجيداً عن طبقة التجار ضد حسد العامة، وهى الحكايات الوحيدة التى يكافى فيها الراوى المرؤى عليه.

وكان التجار فى عصر المماليك هم تدماء الحكام:

«فإلى جانب السلطان قلاوون نجد مجد الدين إسلامى كبير تجار ذلك العصر... والمقرىزى يذكر فى خطبته العديد من هذه الأسماء التى لعبت أدواراً مهمة فى تاريخ مصر بجانب السلاطين العظام» (٢٢).

وهم أنفسهم أصحاب الحكايات التى تجعلهم تدماء الملوك فى النهاية.

هذا السياق التاريخى الذى تشير إليه (اللىالى) يمكنه أن يساهم فى قراءة منتجة لطبيعة (اللىالى)، ودور الحكاية بوصفها حلماً شعبياً بالخلاص.

●/٤

فى بعض الحكايات يصاب الخليفة بالأرق ويضيق صدره فيستدعى أحد المحدثين المحترفين فيحدثه بما شاهده أو سمعه أو «بالأغرب منهما»، فيأمر الخليفة باستدعاء شخصيات الحكاية وإعادة الاستقرار لحياتهم فيستقر هو فى مضجعه. والراوى هنا لا يحكى قصة



المصادر:

أصبحت هنا على ثلاث نسخ - (ألف ليل وليلة) م،

١ - طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ.

٢ - طبعة مكتبة المنشي، بغداد، الطبعة الأولى، مصورة عن طبعة يولاق بصديق الشيخ محمد قنلة المصري.

٣ - المخطوط، ١٣٥٢٣ ز، دار الكتب المصرية.

المواشي:

(١) أبهى هذه التسمية أن أشير إلى العلاقة بين «النصر» والسابقة، بين الحكاية التي تنحكيها شخصية إلى شخصية أخرى والعالم الذي يجمع الشخصيتين. وأحاول بهذه التسمية أن أجازز الدلالة الشكلية التي تروى بها تسمية «الحكاية - الإطارة» حيث تروى الحكاية الإطارة بأنها محض حيلة سرديّة تلتصق إلى حكاية الراوي.

(٢) انظر: فريال غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، «فصول»، العدد الرابع، المجلد الثاني عشر، شتاء ١٩٩٤، ص ٩١ - ٩٢.

(٣) تودوروف، البخور القصص، ألف ليلة وليلة، ضمن مقالات ترجمها منير عباس تحت عنوان مفهوم الأدب، القادى الأولى المجلد، ١٩٩٠، ص ١٣٧.

(٤) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) وقد تصدر بشأن ذلك الكتب المختلفة. انظر: محمد عيسى داود، حوار صحفي مع إلهي المسلم مصطفى كبريت، البشير للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣. وله يرد مؤلفه على الذين من الدعاة أفكاراً وجود الجان في حليتهما أبراس فيلغزيرية.

(٦) تابع فكرة ضعف الإسناد ودلالته في المقامات في: جيمس توماس مونزو، فن بلع الأزمان وقصص البكانيسك، ترجمة تسمية أبو النصر «فصول»، العدد الثالث، المجلد الثاني عشر، القاهرة، عريف، ١٩٩٣، ص ١٥٩.

(٧) هذا هو اسم الحكاية كما يرد في الليالي على لسان شهرزاد، وهي في طبعة صبيح تحت عنوان حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم من ص ١٣٨ - ١٧٧.

(٨) حافظت نسخ المخطوط على هذه الجملة مع تعديل في صياغتها لصالح النص، انظر المنشي ج ١، ص ٥ والمخطوط ١٣٥٢٣ ز، ص ٥.

(٩) فريال غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٩٤.

(١٠) راجع تحليل فريال غزول (المرجع السابق) لدلالات العدد ١٠٠١ في الثقافات المختلفة وكيف أنه يشير إلى اللامتناهي.

(١١) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، تقديم وتحرير مصطفى النحال، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٢) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) انظر التحليل الوبالي لجوانب القصص في شخصية شركان كما قدمه أحمد مرسى، ألف ليلة ومشكلة الهوية، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(١٤) فريال غزول، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٥) عبد الفتاح كيليطو، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٦) مختار الصحاح مادة (ع ب ر).

(١٧) المرجع السابق نفسه.

(١٨) أحمد شمس الدين الحجابي، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

(١٩) فوزي جرجس، دراسات في تاريخ مصر السياسي منذ العصر المملوكي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٠.

(٢٠) انظر الآراء المختلفة حول تدوين الليالي في: أحمد درويش، الدوائر المتشابكة، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢١) انظر: ديبابا بيرونت، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ترجمة حسنة عبد السميع، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٣٥ - ٣٦.

(٢٢) فوزي جرجس، مرجع سابق، ص ٢١.

الزمن السحري.. وجماليات التكرار*

ساندرا ناداف

أولاً: الزمن السحري حركة التكرار القصصى ومعناه

«إن من لا يفهم أن الحياة تكرر وأن في هذا التكرار يكمن جمالها،
فقد أمان نفسه ولا يصدق أكثر من الذى يناله، حمماً، من لقاء.
سورين كيركجور «التكرار»

وليس القصة وحده الذى يتحتم أن يتحرك داخل حدود
أبعاده الزمانية، بل إننا - باعتبارنا قراء - لا يمكننا
الدخول إلى عالم القصة إلا من خلال الاستمرار الزمنى
لعالما الخاص، أى عبر إنشاء زمان للقراءة. فما العلاقة
بين هذين العالمين الزمنيين؟ وكيف يضبط زمن القصة
بحيث لا يضطرب إحساس القارئ بالزمن؟ وكيف
يمكن التحرك إلى الأمام أو الخلف فى الزمن القصصى
دون الإطاحة بالأبعاد الزمانية ذاتها؟ تختلف الإجابة عن
هذه الأسئلة تبعاً لاختلاف الأنواع القصصية والأثر الذى
يحدثه كل منها. فالبناء الفنى فى كل من الملحمة
والقصة الرومانسية والرواية الواقعية له منظور زمانى
خاص، يختلف من نوع إلى آخر فى هذه الأنواع الفنية.

١ -

نتوقف هنا عند الرابطة الحيوية بين «التكرار»
و«الزمن»؛ وهى رابطة تنشأ فى كل أنواع الكلام
القصصى، وإن كانت مهمة على وجه خاص فى النمط
التكرارى. فكل قص لابد أن يضرب جلوده فى الزمن،

* ترجمة محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. وهذا
المقال فصلان من كتاب ساندرا ناداف: *Arabesque - Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights*.

الفصل الخامس بعنوان «الزمن السحري .. حركة التكرار
القصصى ومعناه»، والسادس بعنوان «الأرابيسك وجماليات
التكرار القصصى». تنشرهما معاً؛ إذ هما - معاً - يشكلان
وحدة متصلة، ويحللان - من منظور واحد - جانباً من بناء
ألف ليلة وليلة.

إطاره الزمني وغالباً ما يشير إليه ضمناً. وعلى ذلك، فليس من الغريب أن يكون الزمن جوهر البناء والموضوع في مجموعة حكايات البنات الثلاث؛ فالنحنيات كلها تنهك في سباق مع الوقت من ناحيتين القصصية والأدائية، مما يكسب مرور الزمن أهمية قصوى، ودور التكرار هنا يتمثل في أنه يؤكد هذه الحركة الزمانية ويرزها.

وسوف أعود بعد قليل إلى هذه العلاقة الحاسمة، ولكني أشير هنا بإيجاز إلى أن المجموعة، باعتبارها كلاً واحداً، تنطوي على مستويات أخرى من الزمن القصصي. فبينما يقوم تكرار أبنية القصة والخطاب في المقام الأول على محور الحكمة الأفقي للقص، ويتحكم بالتالي في الحركة الزمنية داخل كل قصة على حدة، تجد في مقابل ذلك محوراً رأسياً للحركة الزمانية المتصلة بفعل القص ذاته. ويمكن وصف هذه الحركة الزمانية بأنها « زمن القص »، أي الزمن المتصل بفعل قصصي معين. وإذا وضعنا في الحسبان التكرار الأساسي لفعل القص داخل المجموعة، فإن هذه الحركة الزمانية على المحور الرأسي تكتسب قدراً من الأهمية.

وعلياً أن نعود مرة أخرى إلى البداية. إن المستوى الزمني الأول لفعل القص - وهنا يوجد تكافؤ بين زمن القص ومصدر أو « صوت » القص - هو الذي يحكي فيه راوي الحكاية قصته عن شهرزاد وهي تخكي حكاياتها. وبظل مستوى القص الأول هذا خفياً إلى حد بعيد، غير مرتبط بـ « صوت » أو مصدر قص. ولا يظهر هذا المستوى في الواقع إلا في الانقطاع الذي يحدث في نهاية كل ليلة متمثلاً في عبارة: « وأدرك شهرزاد الصباح فسكتة »، كما يتحقق في دلائل ترد أحياناً عن المصدر القصصي وتمقب هذا الانقطاع مثل: « وقامت شهرزاد ». أما المستوى الثاني للزمن والمصدر القصصي فهو مستوى شهرزاد نفسها، ولا يميز هذا المستوى عن الراوي الأول إلا قليلاً، بل إن اشتراك المستويين في ضمير الغائب

وأيًا كانت الحال، فلا بد لكل كاتب - بغض النظر عن قيود النوع القصصي الذي يبدعه - من أن ينشغل بما أسماه بروست بـ « اللعبة العظيمة مع الزمن ».

وفي مجموعة الحكايات التي اسمها « الحمال والبنات الثلاث »، من بين حكايات « ألف ليلة وليلة » تجد أن تكرار أبنية منتظمة من القصة والخطاب هو الذي يشير بهجاء، ولو بقدر من المفارقة، إلى الحركة الغائرية للزمان وما يطابقها في مسار القص. وعلياً أن نتذكر - إن توخينا الدقة - أن التوافق التام بين الأحداث المتكررة أيًا كانت طبيعتها أمر مستحيل، وأن المسار الخطي للزمن يحول بالضرورة دون التكرار المتطابق للأحداث مهما كانت هذه الأحداث متشابهة، ولو مجرد أن الحدث المكرر يقع في وقت يلي الحدث الأصلي. وعلى أفضل الأحوال، لا يعرف القص إلا شبه التكرار؛ أي إعادة الأحداث نفسها والمكونات اللغوية نفسها في وقت مختلف. وبذل وقوع العبارة الواحدة ذاتها، في مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمني المحتوم للقص، كما يدل على عدم إمكان الثبات على وضع واحد. فغنى وصف الصعلوك الثالث لفتح الأبواب المهرمة، مثلاً، يميز تكرار كل من القصة والكلام مغزى فعل الاكتشاف، ولكنه يتعدى ذلك لإبراز وتوكيد الحركة الزمانية التي تصاحب الفعل والقص الذي يصفه. وللقطعة المتكررة في نهاية كل ليلة من ليلتي « ألف ليلة » الدور نفسه، ولكن في هذه المرة يكون الفعل المقصود هو فعل القص ذاته. وباختصار، فإن « ألف ليلة » تبدو كأنها تقول لنا شيئاً له مغزى عن العلاقة بين الزمن والقص والتكرار في إلحاحها على إبراز التكرار باعتباره أداة لإضفاء الانتظام على القصص.

ولا يمكن إنكار أن التكرار داخل القص ظاهرة زمانية؛ إذ دون المسار الخطي المتقدم للزمن لن يكون للتكرار إطار يرجع إليه، وبالتالي فلن يكون للتكرار معنى. ولذا، فالقص الذي يكتسب بنيته بالتكرار يعتمد على

الماضي. ومن الظاهر أن صوت الراوي هو صوت شهرزاد، لكن نغمة القص تشبه إلى حد كبير نغمة القاص غير المحدث، المهجن على ما يحكى. ويدنو أننا كلما رجعنا إلى الوراء في مستويات زمن القص، خفت الصوت القصصي الأصلي.

ويصل فقدان الصوت القصصي الأولى - سواء أكان صوت راوي الحكاية أم صوت شهرزاد - إلى نهايته في المستوى الرابع للزمن القصصي، وهو المستوى أو الزمن الذي يحدث فيه رجال الحكايات ونساؤها، ويسبق بالضرورة فعل الحكى. فهذه الحكايات تحكى أيضاً في زمن الفعل الماضي، ولكن يحدث انتقال في الصوت القصصي من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر؛ «فتقدم الصعلوك الثالث وقال أيتها السيدة الجلييلة (...) إن سبب حلق ذئبي وتلف عيني (...) أنى كنت ملكاً ابن ملك» (صبيح/ ١٠٦). وهكذا حدث انتقال قصصي شامل يتضمن تحولاً في الصوت القصصي الراوي وتحولاً مقابلاً له في مستوى الزمن القصصي.

وباستثناء العلامات القصصية الدالة على كل ليلة، فإن مرور الزمن في المجموعة لا يتضح بالدقة التي يبدو فيها في ذلك المستوى القصصي الأخير؛ إذ إن كل صعلوك يتحدد بتحديد الفترة الزمنية التي مكثها في مكان من الأماكن. فالصعلوك الثاني قضى سنة في تقطيع الأخشاب، والمرأة الجميلة مكثت خمساً وعشرين سنة في سجنها السفلى، والجنى يأتى إليها مرة كل عشرة أيام، وهى تقول لصاحبها الجديد بلهجة لا تخلو من دهاء: «منذ كان عندي له اليوم أربعة أيام وبقي له ستة حتى يأتى فهل لك أن تقيم عندي خمسة أيام ثم تنصرف قبل مجيئه». وينحر الصعلوك الثالث في البحر أربعين يوماً قبل العاصفة، ويقضى أربعين يوماً مع الغلام الذي يقتله، كما يمضى عاماً إلا أربعين يوماً مع النساء في القصر. ومن الواضح أن مرور الزمن مفزى محدداً في هذه الحكايات؛ كما لو كان التحديد الدقيق للزمن

وزمن الفعل الماضي يجعل من السهل الخلط بينهما، والحالات الوحيدة التي يصل فيها صوت شهرزاد بوضوح تأتي في بدايات كل ليلة، عندما تتحدث عن نفسها بضمير الحاضر وتغاطب الملك مباشرة؛ «بلغنى أيها الملك السعيد». ولكن، يجب التنبيه إلى أن زمن شهرزاد وصوتها يحتلان المرتبة الأولى داخل المستوى القصصي الأولى لراوي الحكاية. فكلاهما يكرر وظيفة الزمن والصوت الأوليين للذين يقمان داخلهما، كما يتم داخل إطارهما التقسيم الأكبر من قصص المجموعة.

ويستمر هذا الشكل التداخلي الشبيه بالصندوق الصيني. فمستوى الزمن القصصي الثالث يتعلق بالحكاية التي تحكيها شهرزاد. وهذا هو الجمل الذي تحده في البداية المرادفات غير المحددة لمبارة «كان يا ما كان» المتضمنة في افتتاح مجموعة البنات الثلاث الذي تحده شهرزاد فيما بعد بأنه زمن هارون الرشيد. ففى هذا الزمن توجد شخصيات الحكاية وتحكى حكاياتها. وفي مجموعة حكايات البنات الثلاث بنشأ هذا المستوى في البداية من خلال الحكاية الإطار للمجموعة، ثم ترسخ في الفترات التي تفصل بين كل حكاية فرعية وأخرى داخل هذه الحكاية الإطار. وفي هذه الفترات يجرى تقييم القصة، وإخراج الراوي الذي يحكيها. ففى نهاية الحكاية الأولى، مثلاً، يختتم الصعلوك كلامه بالقول: «فسأنا القدر إليكم (وتبلغ بك الكرم والطيبة أن سمحت لنا بالدخول وأعنتنى على نسيان تلف عيني وحلقى لحيتى)». ثم يستمر الراوي في الحديث: «قالت الصبية ملس على رأسك واذهب»، فرد عليها: «لا أروح حتى أسمع خبر غيري» (صبيح/ ١٠٦). وقيل أيها الملك السعيد إن الحضور متجرباً من حديث الصعلوك الأول فقال الخليفة لجعفر: «والله أنا ما رأيت مثل الذى جرى لهذا الصعلوك ثم تقدم الصعلوك الثاني (...) وقال». وهنا يهيمن مرة أخرى ضمير الغائب وزمن الفعل

اللغوية المتغيرة من زمن وصوت إلى آخر. ومن الواضح أن ليس للتكرار القصصى أهمية دون قاعدة زمنية خطية، بل إنه يستمد وجوده من هذا الارتباط الزمنى. ولكن، ربما ليس من الواضح كثيراً أن التكرار، من حيث طبيعته، يعد محاولة نفس الجوهر الذى يستند إليه، أى محاولة تجميد الحركة الطبيعية للزمن الخطى ورد الزمن على نفسه وجعله يكرر نفسه ويحاكي نفسه، ويفعل كل شئ إلا الاستمرار قدماً دون عائق. لكن هذه المحاولة غير مجدية؛ إذ يتحتم على القص كله، بحكم طبيعته، أن ينتقل من نقطة إلى أخرى، أى من البداية إلى النهاية عبر الوسط، إن أراد الاحتفاظ بكيانه من حيث هو قص وأيضاً من حيث هو بناء لغوى. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن كل الجهود قد بذلت لإبطاء هذه الحركة أو حتى لنسفها وتغيير التقدم الحسى للزمن القصصى دون تغيير الطبيعة الجوهرية للقص ذاته.

إن أحد امتيازات القص، كل قص، يتمثل فى التلاعب بالترتيب الزمنى ليعلق الزمن الخاص به. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قصاً يحكى عن تأليف قصص أخرى وحكاياتها، فهى أيضاً وبالضرورة عمل يدور حول العلاقة بين القصص، أو أنواع محددة منها، وأسسها الزمنية. إن القوة الدافعة وراء رواية شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً وراء نظرائها فى بغداد، ترتبط بالرغبة فى إبعاد الموت وفى إيقاف التدفق الطبيعى للزمن وتتحية الإحساس بقرب النهاية. ولابد لرواة هذه الحكايات بأمر من جمهورهم أن يقتلوا الزمن أو يتم قتلهم هم. ومن المفارقة الجوهرية أنه كى يقتل الرواة الزمن ويتجنبوا بذلك نهائيه المحتومة، يجب عليهم أن يخلقوا الزمن، أى يخلقوا الزمن القصصى. فليس فى الأمر غرابة إذن. إنهم يكشفون عن هذه المفارقة قصصياً بإنشاء قصصهم وفق الأبنية التكرارية للقصص والخطاب التى تضاد الحركة الأساسية للزمن، مما يؤدى إلى إضعاف القوة الأساسية للقص.

يهدف إلى تمويه المسافة القصصية والزمانية التى باعدت بين المستوى القصصى الأول وأبعد المستويات القصصية الأخيرة. ومع ذلك، فمهما بعدت المسافة التى نرجع فيها إلى الماضى مع الدرايش، ومهما طال مكولهم فى هذا البعد، فستنتهى نحن وهم جميعاً فى المكان نفسه والزمان نفسه، إننا جميعاً نلحق فى النهاية بالزمن القصصى الحاضر.

إن ما ينتج هو اضطراب وقلقلة كبرى فى المستويات الزمنية للعمل باعتباره كلاً، وفى مجموعة الحكايات على وجه الخصوص. وبالإضافة إلى النطاق الأفقى المعبود للمدى الزمنى الذى يتحرك فيه القص بسهولة من اليسار إلى اليمين (على المسار الخطى - المترجم)، فإن مجموعة البنات الثلاث تقدم لنا مستويات زمنية رأسية لا رابط بينها، وإن كان كل منها يحتوى الآخر. وإذا كان هناك قدر من الحركة الأفقية الأمامية (أو العكسية كما هى الحال غالباً) داخل المستوى الواحد، فإن هذه الحركة تتمتع بعد ذلك بسبب القوود القصصية المفروضة على كل مستوى. وباختصار، لا يمكن إقامة رابطة خطية زمنية محضة بين حكايات المجموعة. فمع اطراد القصة، يتحتم على المرء أن يتحرك صموداً أو هبوطاً بين المستويات المختلفة للزمن القصصى، وأيضاً إلى الأمام والخلف فى زمن القصة. وبهذا يحدث اهتزاز جوهرى فى المنظور الزمنى.

وفى نهاية الأمر، فإن انحراف الخط الذى يدور القص على خلفيته هو أحد الأسباب الرئيسية فى صعوبة تمييز كل حكاية وأخرى داخل حكايات المجموعة، وصعوبة تذكر ما تدور حوله حكاية «الحمال والبنات الثلاث» فى (ألف ليلة وليلة)، وهى صعوبة تتصور أن كل قارئ يواجهها. واستخدام التكرار باعتباره نمطاً للكلام القصصى مسؤول إلى حد كبير عن نشوء هذه الصعوبة واستمرارها. والواقع أن الحركة الرأسية للأزمنة والأصوات القصصية ليست أكثر من الصدى أو المحاكاة

بالضرورة ذلك الإحساس بالنهاية من حيث إنها شيء يقع في مستقبل بعيد مختلف.

وتوضح مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هذه النقطة وبرزها. فعندما تنتهي المرأة الثانية حكايتها ويأمر الخليفة بتدوينها في سجل التاريخ وحفظها في الخزانة، يقبض ذلك الإطار الختامي للحكاية كما تحكيه شهزاد للملك. وهذا الجزء الأخير من الحكاية، المنفصل بنائياً عن جزء الحكاية الذي سبقه بنهاية الليلة، يؤدي دور الخاتمة، إذ تجمع الشخصيات الرئيسية للحكايات الخمس الفرعية في مكان وزمان واحد، كما يتحدد مستقبل كل منها نهائياً على أيدي المهيمنين ذوي الشأن على مقاليد السياسة والقصر، مع بعض المساعدة من قوى غيبية ممثلة في جنية مسلمة. والخلاصة أن تجميع كل خيوط القص المتنوعة، والوصول إلى نهايته، يتحقق هنا.

وما يحدث في نهاية مجموعة حكايات البنات الثلاث لا يختلف عما يحدث في النهاية السعيدة لرولة القرن التاسع عشر، إذ يتزوج بعض الشخصيات وتعرض عسائرها ويؤمن مستقبلها. وتقوم المفترقة بهذه الأمور جميعاً فهي تتصرف بما يذكرنا أن النساء في هذه الحكاية هن المسيطرات (ولا سيما على السلطة القصصية)، وتساعد على إنهاء الحكايات بإطلاق شقيقتي البنت الكبرى من قبدهما الوحشي الممثل في مسخهما على هيئة كلبتين سوداوين، والكشف للخليفة عن شخصية زوج البنت الثانية الغيور الذي يتضح، لحسن الحظ، أنه قريب بالمكان والمصاهرة. ثم يمسك هارون الرشيد بمقاليد الأمور ويؤكد سلطته الزمنية بأن يزوج الشقيقات الثلاث في حكاية للمرة الأولى إلى الصامليك الثلاثة الذين يلحقهم بحاشيته. ويجمع بين المرأة الثانية وابنته وهو الزوج الذي كان قد انفصل عنها. ثم يعرض نفسه زوجاً للمرة الثالثة، البالغة، التي تمنح

ومن الطبيعي أن هذا السعي لمركلة النهاية «الإنسانية» الحتمية للزمن، والإحساس الملموس بهذه النهاية، يؤثران على الإحساس القصصي بها. فعلى فرض أن التكرار هو في الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أي حركة قصصية إلى الوراء، في سعي لإعادة التوحيد وقراءة لحظة تالية من النص مع اللحظة الأصلية السابقة عليها، فليس من المنهش أن تكون نهاية العمل المبني على أنماط متنوعة من التكرار مختلفة إلى درجة كبيرة عن نهاية العمل الذي يسير مباشرة من البداية إلى النهاية. وقد قال بيتر بروس إنه في نظام الحبكة «لا يمكن للتكرار الذي يملئنا مرة أخرى إلى المكان نفسه أن يكون ذا صلة باختيار النهاية». والإشارة التي نلحظ هنا، هي أن نهاية القص التكراري توظف في شكل مختلف بالعلاقة مع الكل الذي يسبقها. والفرض المحدد وراء هذا الاختلاف يتركز في بداية القص.

إننا إذا قبلنا فرض تودوروف حول أن القص التالي يتكون في أعم ملامحه من موقف مستقر (البداية) يحدث فيه اختلال (الوسط). ثم يعود إلى الاستقرار أخيراً (النهاية) - بمعنى أن القص يتحرك بين وضعين متوازنين متصلين ولكن غير متطابقين (أي هما متعابهان ومع ذلك مختلفان) - فإننا سننظر إلى نهاية القص التقليدي على أنها حل يتسم باختلافه الحتمي عن البداية. ويلباز، تتطلب الحركة الكامنة في أي بناء قصصي وجود مسافة بين البداية والنهاية يتحرك على مداها القص، وتتطلب هذه المسافة بدورها اختلافاً بين النقطتين اللتين تمثلان حدود القص. ويبدو أن عدم وجود هذه المسافة من الاختلاف قد يؤدي إلى ما يشبه انهيار القص، أي عجزه عن اتخاذ مساره الضروري. ولكن القص التكراري، أو ذلك القص الذي يقوم بنيانه على النظر إلى الخلف والارتداد على نفسه، ينفي

أنصور - عن الكيفية التي يكتسب بها النوع الجنسي معناه في سياق النص (مع ملاحظة أن الصلة اللفظية بين أصول كلمتي «النوع الجنسي» و«النوع الأدبي» ذات مغزى هنا). كما أن هذه القضايا تتصل، على وجه الخصوص، بأنماط صراع القوة الذي يولده النوع الجنسي ولو بمجرد تعريفه الاصطلاحي.

تقع هذه الصراعات في موضع القلب من ألف ليلة وليلة)، بل ربما جاز القول إن النص نفسه ينشأ نتيجة استيلاء النساء فجأة على زمام القوة. ويجدر الاستطرد هنا لإعادة النظر في المشهد الأول المعروف نظراً لأهميته الحاسمة. يعود شاه زمان، شقيق شهریار إلى قصره ليجد زوجته في الفراش مع أحد الطهارة. ويكون رد فعله شطر زوجه وعشيقها إلى نصفين. لكنه يكشف زوج شقيقه بعد فترة في وضع مائل، وإن كانت الخيانة في الحالة الثانية ذات أبعاد كبرى؛ إذ تدخل الملكة إلى البيتان بادئ الأمر مع عشرين جارية، نكتشف في الحال أن عشرين منهن رجال، بل عبيد سود. وتضم زوج شهریار عندئذ إلى عبد أسود آخر ينزل من شجرة بعد أن تدعوه. ويتكرر المنظر نفسه مرة أخرى كي يطلع عليه شهریار ويستولق منه، وبعدها ينطلق الشقيقان بحثاً عن الغراء في إمكان وجود شرور مماثلة تخبئ للآخرين.

وقد درست جوديث جروسمان هذا المنظر في مقالة عنوانها «الخيانة والخيال» من زاوية موضوع ذاتية المرأة في (ألف ليلة وليلة)، وذهبت إلى أن ما يواجهه شاه زمان وشهریار هنا هو «المشكلة التي أثارها الاعتراف بلاتية المرأة أمام الثقافات التي يسيطر عليها الرجال»، وأن الشقيقتين يواجهان حقيقة أن النساء لهن رغبات مستقلة ولديهن فيما هو أخطر من ذلك القدرة على إشباع هذه الرغبات على حساب القيود «الطبيعية» للمجتمع والثقافة الأبوية. ولكن ما يشير للاهتمام، مع ذلك، هو أن هذه الرغبات الهلامية لا تتجسد في النساء وحدهن. فقد اكتشفت زوج شاه زمان مع طاه وهو ما يمثل المجال

بهذا مكافأة سخيفة لقاء روايتها الحكاية. وهكذا يتحقق تناقض مريب في غيبية مصنره. ولا عجب إذن في أن يأمر الخليفة بتدوين كل الحكايات السابقة وحفظها للخلف.

إن ما حدث في نهاية هذه المجموعة من الحكايات، يلفت النظر إلى أسباب أخرى غير البناء المحكم. فبدلاً من السير قدماً نحو وضع مستقبل شديداً الاختلاف لأنه يقبب البداية، نجد القص يتحرك إلى الخلف ويعيد شخوصه إلى زمان وحالة يسبقان مفتتح المجموعة. ولذا، فالقص يتسم بطابع المحافظة بل الرجعية في قوته الدافعة. وعندما تطلق المغرقة المرتأتين من سجنهما في الهيئة الوحشية وهي تغصم بمبارات لا يفهمها أحد، فهي تعبر بفعلها هذا، بإيجاز، عن مسار نهاية حكايات المجموعة؛ إذ تعود المرتأتان إلى حالتهما الأصلية ويستعيد الصماليك الثلاثة وضعهم الملكي.

وتذكرنا الحكاية بذلك على وجه خاص، كما لو كانت تركز على الجانب المحافظ في فعل الخليفة: «فزوج البنت الأولى وشقيقتيها اللتين سحرتا إلى الصماليك الثلاثة وكانوا أبناء ملوك». وكذلك تعاد حارسه الباب إلى زوجها السابق. ومن هنا، فإن نهاية المجموعة لم تقدم توازناً جديداً ومختلفاً، بسبب تأخره الزمني، بحيث ينتهي القص عنده، وإنما على العكس لم تفعل سوى أن أعادت القص إلى حالة سابقة على بلاتيه. لقد أعيد تثبيت الوضع القائم ولم يتقدم الزمن قدماً إلى الأمام فإرضاء قدره المحتوم، بل تحرك إلى الخلف في واقع الأمر، وجمده القص في نهاية المطاف عند لحظة مستقرة ثابتة.

٣ -

وأود الآن التحول في مناقشة القوة المحافظة للتكرار، لأبحث الطريقة التي يرتبط بها هذا النمط القصصي بمواضيع تتركز حول الجسد الأثووي وقضايا النوع الجنسي التي أثبتت فيما سبق في هذه الدراسة. إن قضايا الزمن القصصي النوعية هذه، ليست منبئة الصلة - فيما

المنزلي، كما أن زوجة شهرار التي تشير حفلتها في البستان إلى أن التصرفات الهدامة مثمرة ومتكاثرة تجعل رفاقها من الذكور يلبسون زي النساء، مما يكشف من الرابطة بين العنصر الأنثوي والعنصر الهدام. ولكن هوية عشيقها الأسود الهامشي (كما يدل على ذلك مسكنه في أعلى الشجرة)، تشير إلى أن ذلك السلوك الهدام قائم عند كل الذين لا يمثلون جزءاً من الهيكل الهرمي المهيمن. فمن الواضح، إذن، أن الحديث عن النوع الجنسي يستدعي دائماً أنماط الاختلاف الأخرى - كالعرق والطبقة - التي تنظم الثقافة.

وتستجيب الملكان لاحتمال الثورة الاجتماعية في ملكتيهما باقتلاع الخطر في محاولة منهما للحفاظ على الوضع القائم. ويهدم كلاهما، جسدياً، من أذنبوا في حق سلطتهما، وإن كنا نلاحظ أن شاه زمان يتم انتقامه بيده بينما يفوض شهرار وزره، والد شهرزاد، في الانتقام، ربما كى يؤكد هيمنته الكاملة على السلطة بشكل رسمي. ومن المنطقي في هذا الموقف أنه لما كانت الثورة الاجتماعية قد تمثلت بالتحديد في إطلاق الجنس والرغبات من عقاليها، فمن المناسب تماماً أن يحل العقاب بتمزيق الجسد محل هذه الأفعال الخطرة.

ليس من المستغرب، إذن، أن يسيطر الجسد على (ألف ليلة وليلة) كما تدل إحدى الحكايات الفرعية في حكاية «الحمال والبنات الثلاث». فهناك الأجساد المكلومة والمبسوخة والعارية، والأجساد التي تبدو غير قادرة على أن تثبت على وضع آمن مستقر ومحترم، وكلها تتخذ طابع (ألف ليلة وليلة) المميز. وفي الحكاية الإطارية وأيضاً في «الحمال والبنات الثلاث البغداديات» نجد ثلاث مجموعات من تلك الأجساد الأنثوية يجدر تفحصها للبحث في الطرق التي يتعايش بها الجنس والنص، والذكر والأنثى، في هذا العمل. وكى نشير، من خلال ذلك، إلى نوع من صراع القوة يتولد داخل (ألف ليلة) وخالها، وإلى كيفية التي يحل بها القص ذلك الصراع، كما أشرنا فيما سبق.

تلاحظ الكاتبة جروسمان أن الشخصية التي تواجه أفعال الأجساد الأنثوية الأولى مواجهة مباشرة، وهما زوجتا الملكين، ليست شهرزاد وإنما المرأة التي ملكها الجنى، إذ إن شاه زمان وشقيقه يردان على اكتشاف خيانة زوج شهرار بالرحيل لمقارنته مصيرهما بمصير غيرهما من الرجال. وبعد رحيلهما عن المدينة بوقت قصير يقابلان امرأة يمتلك جنى جسدها - إن لم يكن روحها - تملكاً فعلياً، ويحبسها في صندوق زجاجي ذي أربعة أقفال (ومن الأهمية ملاحظة أن الصندوق من الزجاج، مما يخلق وهماً بحرية الإرادة والحركة). وتجبر هذه المرأة الشقيقتين على مضاجعتها كما فعلت مع مئات الرجال قبلهما. ولذا، فهي التي تقنعهما بالانحلال الفاصل والطبيعة الهدامة للعنصر الأنثوي. ويعود شهرار إلى بلده بعد الالتقاء بها لينفذ خطته في الإعدامات اليومية. وتلاحظ جروسمان أن ما يلفت الانتباه هنا أن السلطة التي بيد المرأة ليست نابذة منها؛ فهي في خضوعها الجلي لزوجها الجنى لا تستطيع سوى أن تتحرك داخل أطر القوة التي حددها من يمتلك جسدها. وهي لا تستطيع أن تقهر شاه زمان وشهرار على إطاعة أوامرهما إلا باستحضار قوة زوجها. فهي تهدد الشقيقتين ثلاث مرات بغضب ذلك المفريت وانتقامه فيما لو رفضا إشباع رغبتهما. ورغم أنها تنهى لقاءها مع شاه زمان وشهرار بقولها: «عندما تريد المرأة شيئاً لا يقدر أحد أن يوقفها»، فإن ما لا تفهمه هي ولا الملكان أنها تفعل ذلك وفق شروط صاغها المجتمع الذي يقن ملكية الجسد الأنثوي. إنها لا تتصرف بشكل هدام بل تختار لنفسها القدرة التي يمتلكها زوجها.

وشهرزاد هي المرأة التي يستدعيها هذا اللقاء إلى الذهن. ولكنى أعود إلى البنات البغداديات الثلاث اللاتي يحاكين شهرزاد في حضورها وقدرتها القصصية، ويحاكين كذلك النساء اللواتي سعت شهرزاد في تحريرهن لأنهن مثلها متجسلات ومحددات باعتبارهن

المهيمنة والقائمة. فيقول جعفر (لهن): «أنتن بين بنى الخامس من بنى العباس هرون الرشيد فلا تخبرنه إلا حقاً» (صباح ١٠ ص ٥٣) ولا تكذبين لأنه يجب عليكين الصدق ولو أدى بكن إلى جهنم».

وما إن تسمع البنات الثلاث هذا الأمر حتى تنقضن القاعدة الأساسية لمملكتهن - «لا تتكلم فيما لا يعنك حتى لا تسمع ما لا يرضيك» - ويمتثلن لأوامر الخليفة بأن يحكن حكايتهن - الحقيقة كاملة ولا شيء غيرها.

ونجم عن تخلي البنات الثلاث بسهولة عن قوتهن، إعادة بسط السلطة التاريخية وممها الأمر الواقع الذى تجسده، أو بالأصح إعادة تأكيد هذه السلطة لأنه لم يتم تهديدها تهديداً حقيقياً. ويؤكد الإطار الخفائي للمجموعة الذى تقصه شهرزاد على شهریار هذه النقطة. فقد ضاع إمكان التغير والاختلاف وإيجاد وضع يمكن فيه تنفيذ النظام اللغوى والاجتماعى الذى تلحق إليه البنات الثلاث. وقد لبث أن الفاصل الذى بدأته البنات الثلاث هو مجرد «فاصل» - أى لحظة لاهية بلا مغزى تسبق الحدث الفعلى الذى سلبت السلطات منه إحياءاته نحو إعادة كتابة الأنظمة الاجتماعية واللغوية، وهنا تجلر الإشارة إلى أن الأجساد التى تكشف البنات الثلاث عنها، فخورات بها، فى الإطار الافتتاحى، ليست كاملة ولا موصومة كما تبدو فى الظاهر. فعلى ظهر حارسة الباب ندوب من أثر جلد السباط يشير فضول الخليفة فى بادئ الأمر. لكن المهم هنا هو أن الخليفة نفسه مسؤول عن هذه العلامات على الجسد ولو بطريق غير مباشر؛ لأن ابنه هو الذى حفرها على ظهر المرأة.

وبالمجموعة القصصية هذه لقاء آخر مع جسد مطلوب يستحق الدراسة. ويحدث التحول الجسدى - أى تحول شخص من هيئة جسدية إلى أخرى - كثيراً فى (ألف ليلة) قدر حدوث التشوهات الجسدية. ويتعرض

شخصيات فى الحكاية. لقد سبق لى أن ذهبت فى هذه الدراسة إلى أن البنات الثلاث يصفن فى الحكاية الإطار لمجموعة الحكايات الخاصة بهن نوعاً محدداً من الكلام (الخطاب) يركز على الجسد الأثوى وعلى علاقة هذا الجسد باللغة المجازية. وأولئك البنات، فيما يظهر، هن أول أجساد أثوية مكتملة ومتماسكة ومستقلة وغير موصومة يقابلها قارئ (ألف ليلة) (برغم أن الحكاية التى تعقب هذه المجموعة مباشرة هى حكاية «التفاحات الثلاث» التى تنجم فى المظاهر عن اكتشاف جسد أثوى مشوه). وأولئك البنات لا يسيطرن فحسب على أجسادهن فيما يظهر ويحتفين برغباتهن الجنسية، بل يحددن كذلك اللغة التى يتكلمن بها وقواعد القصة الذى يحكن به. وعندما يطلبن فى وقت لاحق من الحكاية الإطار، أن يقص الرجال الذين يسهرون الليل معهن حكاية أو أن يقتلوا، فإنهن بذلك يؤكدن ميزتهن من حيث إنهن واضعات قوانين فى هذا المجال بعينه.

ويدور أن أولئك البنات الثلاث ينشغن مجتمعاً بدلاً من عاداته وقوانينه المختلفة جنساً، التى وضعنها بأنفسهن. وهناك عدد من الدلائل يشير داخل حدود الحكاية الإطار، على الأقل، إلى أن أفعالهن وأغراضهن لا تخدوها الرغبة فى الحفاظ على الوضع الراهن لمجتمع قد نأين بأنفسهن عنه - فقد أقمن مجالاً أثوياً خاصاً يسكنه ويفصلهن عن بتداد العصور الوسطى، وهن يتحكمن فى أجسادهن باستقلالية، ويمتلكن قدرات إنشائية فى وضع قوانين لا محبب عليها، وتقدم هذه القدرة سلطتهن الشفوية والمكتوبة.

بل يبدو أن البنات الثلاث متلهفات على التشكيك فى قيم من يدخل إلى مملكتهن للميزة من الرجال. لكن وقائع القصة ذاته تفيد عكس ذلك، إذ يتضح أن قوة البنات قصيرة الأجل، وتتحصر فى الإطار البلى. وتندثر أصواتهن مع تأكيد السلطة السياسية الفعلية والتاريخية لهارون الرشيد الذى يجسد الثقافة

يرر الارتباط بين هذه القوى والعنصر الأثوئى، دون أن يعلم أحد ولا حتى والدها الذى يفضلها على مائة ابن. وهى تتأقضى، فى قدراتها على الاستقلال ومخديده مصيرها، الصور السابقة لنساء مقيدات مملوكات للنجر، وتطرح فى المقابل الجسد الأثوئى المرن وغير المقيد بما يمكنه أن يغير هيئته كيفما يشاء. وهى تذكرنا فى قدراتها التحولية بالبنات الثلاث وقدراتهن المائلة؛ إذ تتحد معهن فى القدرة على تغيير الهيكل القائم للواقع. ولكن التشابه يمتد، لسوء الحظ، إلى أبعد من ذلك؛ إذ إن قوى الأميرة - كقوى السيدات الأخريات - مؤقتة وتدمر نفسها. فسعى الأميرة لقتك سحر الصعلوك الثانى من الهبة الوحشية لا يؤدى فحسب إلى موت العفريت ولكن أيضاً إلى فتالها هى نفسها. ويدل تحولها النهائى إلى كومة من الرماد على خيبة وعلم فاعلية قواها فى نهاية المطاف. ويتحتم على الأميرة أن تمتحو قواها «غير الطبيعية» كى يعاد تأسيس نظام الأشياء «الطبيعى»؛ ويعاد تأكيد الحدود «العادية» التى تنظم المجتمع - أى الانقسام بين الإنسان والحيوان والأعلى والأدنى والذكر والأنثى - لأن هذه القوى غير الطبيعية هى التى تهدد ذلك النظام. ومن اللافت للنظر فى هذا الصدد أن الصعلوك الذى فجر كل هذه المتاعب، والذى يقف ليشاهد ما يحدث، يقلت دون أدنى تقريباً. والعلامة الوحيدة التى يخرج بها من هذا اللقاء، العين السالفة، هى الشمن الذى ينهى عليه تقديمه لأنه رأى وشهد ما لا يجب أن يرى أو يبدو للعيان. لقد حالت ابنة الملك دون انهيار كل الحدود والقيود «الطبيعية» القائمة، وهذا الانهيار كان من شأنه أن يفرض إعادة تنظيم الواقع بالكيفية نفسها التى كانت لغة البنات الثلاث المجازية ستظم بها. والخلاصة، أن ما دلت عليه الأميرة بتحولها لم موتها، وما تتركه البنات الثلاث فى نهاية الأمر، هو ضرورة إعادة المجتمع إلى حالته الأبوية السابقة، وأن ذلك ربما كان أمراً مرغوباً.

الرجال والنساء على حد سواء لهذا التحول، وإن بدا أن النساء يفقدن إنسانيتهم أكثر من الرجال. وأكبر مثل للتحول فى مجموعة البنات الثلاث هو ابنة الملك التى تفك سحر الصعلوك الثالث بواسطة قدرتها على التحول الذاتى وتطلقه من أسره فى الهبة الوحشية.

وتعود أهمية هذه الواقعة جزئياً إلى اختلافها مع وقائع سابقة فى الاحتواء أو التحول الجسدى. فقد تحول الصعلوك الذى فكت الأميرة سحره بعد لقاءه مع المرأة فى الكهف السفلى. وهذه المرأة التى حبسها عفريت برغم إرادتها نظيرة للمرأة الأسيرة الأخرى التى تولد رغبة الانتقام فى شهریار. وهى تكشف بتسلي زارها، غير المتوقع وغير المدعو، إلى أن يحين وقت أداء واجباتها للعفريت، بالطريقة نفسها التى تستخدم بها شبيبتها نوم الجنى القصير لتحقيق رغباتها. لكن مصير المرأتين يختلف اختلافاً بيناً؛ فالزوج الجنى يرد على انتهاك المرأة العدالة بالمعذيب والتشويه البدنى (ويقول الصعلوك فى البداية: «لم إنه [العفريت] حراها وصلبها بين أربعة أوتاد وجعل يعذبها». ثم يقول بعد ذلك: «رأيت الصبية حريانة والغم يسيل من جوانبها». وأخيراً يقول ثم :

«أخذ السيف وضرب يد الصبية فقطعها ثم ضرب الثانية فقطعها ثم قطع رجلها اليسرى حتى قطع أرباعها بأربع ضربات» (صبيح ٤٦١).

وممخ الصعلوك قرناً لاشتراكه فى الخلع. لكنه يستطيع الكتابة وإن كان لا يقرر على أن يتكلم. وتقبل ابنة الملك، طواعية، أن تمر بتحويلات مذهلة عدة تخارب خلالها العفريت الذى يرد بتحويلات مضادة من جانبها. وغرابة هذه المواجهة ترد إلى أن الأميرة تملك وحدها السيطرة على جسدها؛ فقد نقلت إليها سيدة مسنة القوى الذهبية وما يطابقها من قوى التحول (عما قد

٤ -

إن استخدام التكرار في هذه الحكاية، فيما أرى، يمثل الأداة البنائية التي حققت إعادة التأسيس هذه، وجسدت الحركة الحافظة ارتداداً إلى لحظة سابقة أكثر استقراراً، قبل أن يصبح القصة أو الحدث أمراً ضرورياً. وهذا في الغالب على أي حال. ولكن ماذا عن قصتي المأثورتين اللتين تنهيان الجزء المضاف إلى المجموعة بشكل يقتصر إلى الشوازي المتناسب؟ ولماذا نغفل الأنماط التكرارية للقصة والخطاب في تلك النقطة بالذات التي تعد أكثر قرباً إلى العودة الأخيرة منها إلى الانعكاس النهائي للبداية والنهاية الذي يتحقق مع ختام الإطار؟ تكمن الإجابة في طبيعة الحركة القصصية المرتبطة بالأبنية التكرارية. فإذا كان مثل هذا القصة - كما بناها فيما سبق - يتحرك على نحو يخالف ما يحدث في القصة ذي الاتجاه الألفي الخطي، وإذا كان التكرار، من حيث هو شكل من أشكال الخطاب القصصى، يدفع بالقصة عاكساً إلى أصوله ليسبق دوماً بدايتها، فإنه يتحتم عند حكاية الحكاية فعلاً ألا ينتهى القصة لأن عليه دائماً أبداً أن يكرر نفسه عند نقطة بداية الحكاية الحقيقية. ومهما حاول القصة جاهداً أن يناهض الإحساس بالنهاية، من حيث هي لحظة مستقبلية، إلا أنه اضطر حتماً عند نقطة ما، إلى أن يخضع للمتطلبات الأساسية للحركة القصصية التي يسمي إلى أن ينسحقها. فلا بد من تحديد نقطة نهاية عملية بما أن احتمال التكرار لا نهائي. إن التكرار دون توقف يعنى عدم الانتهاء. ولا توجد من الناحية النظرية أية طريقة لإيقاف القصة الذي اتخذ التكرار جوهره له. وكما يلزم للاستمرارية أن تتكس على الكتابة أو الجاهز لتحقيق طابعها الاستمراري، يلزم للقصة التكرارية أن يدخل في حركة أمامية، ليس فقط كى يؤكد طابع التكرار فيه، ولكن أيضاً لينهى الحكاية عند نقطة قد تكون تمسقية، ولكن ذلك مرتبط بضرورة عملية.

وأرى أن الحكايتين الأخيرتين في هذه المجموعة تضادان تدريجياً حركة التكرار الغالبة، وأنها تساعدان في الأخذ بهذا القصة ذى إمكان الاستمرار اللانهائى إلى نقطة السكون عن طريق فك الأبنية متصاعدة المتعددة في الحكايات التي تسبقها. وأرى كذلك أن من المهم أن تتعلق هاتان الحكايتان بحكايتي سيدتين من السيدات اللواتي سحن إلى قلب الثقافة السائدة التي تحيط بهما باعتبارهما شخصيتين في القصة. ففي هذا الأمر اعتراف آخر بالمعايير الأدبية والاجتماعية والسياسية التي يجسدها هارون الرشيد.

والطريقة التي تمّالج بها القصة الفعلية في كل من الحكايات الخمس الرئيسية في الإطار الختامي ذات مغزى. إذ لا تكاد تذكر حكايات الصعاليك الثلاثة إلا بشكل عابر، ولا يتم شئ لمواجهة وقائعها، كما لا تبدل محاولة لتصحيح أى من المظالم المادية التي ارتكبت خلالها. ولكن الاستجابة لحكايتي البنتين جد مختلفة. فالعفريّة تأتى تلبية لضرورة فعلية لإزالة الضرر الذي تذكره البنتان، كما يعنى القصة يتتبع هذا النوع من «قلب الوضع» بالتفصيل. وتكرر العفريّة نفسها حكايتها قبل أن تعيد الكلاب إلى هيئتها البشرية السابقة، وتذكر بذلك الخليفة بفعله ابنه قبل أن يؤكداه الابن بنفسه، ومن حسن الحظ أن القصة المكررة موجزة نسبياً. وصحيح أن العفريّة تطلب في الحديث عن حكايتها هي، إلا أنها تكرر حكاية البنت الثانية وزوجها الغيور بشكل مختصر. ونجد الموقف القصصى نفسه مع الأمين؛ فلم استدعى الخليفة، يا مليكى، ولده الأمين وسأله ليعرف حقيقة الحكاية. ويستخدم الإطار الختامي للمجموعة بشكل مركز نسبياً عدداً من الأنماط التكرارية التي ناقشناها في حكايات الصعاليك الثلاثة. ولكن ما تشير إليه إعادة العفريّة حكايات السيدات هو أن القصة والخطاب في الإطار الختامي لابد أن يقوموا بدور ما لتعويض ضياع القوة المجازية للبنات، وعدم جدوى الأسس البنائية لحكايتهم في إعادتهن إلى حالتهم السابقة.

وبصرف النظر عن الأساليب، فإننا نصل أخيراً إلى نهاية المجموعة التي تسبق البداية، نصل إلى القطعة التي تماد فيها كل الشخصيات (باستثناء البوابة التسعة التي اختفت قبل ذلك في الحكاية) إلى حالتها السابقة، وتبعد إلى الأبد عن أي تأثير قصصي. وقد سميت طيلة هذا البحث إلى القول إن الحركة القصصية التي تدفع إلى مثل هذه النهاية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل على مناهضة الحركة الأمامية للزمن ومناقضتها، وهي الحركة التي تفرض من التفسير وإمكانات الانقلاب ما يبدو أن (ألف ليلة وليلة) ترفضه.

لكن هذه الحركة الزماتية الأمامية تصل بناء الشخصيات والقراء على حد سواء، إلى النهاية الطبيعية. وربما جاز القول إن مودی هذا النص المبني على التكرار هو الوصول إلى حالة اللا زمان والخلود والوضع المحافظ المثالي والخروج من إ مسار البداية والنهاية. وهي حالة يحققها - في أدنى مستوياتها - كل قصر، من حيث إنه

قابل لأن يقرأ ويغير من جلید في أي وقت وأي مكان. لكن هذه الحالة تزداد أهميتها كثيراً في القص المؤلف على أبنية النموذج التكراري وقبوده. وهي قص شهرزاد بشدة إمكان كسر الزمن الكامن في القص. فهذا القص مبني وفق فعل قصصي تكراري في جوهره، وهو الأساس الذي تقام عليه (ألف ليلة وليلة). لكن عنوان العمل نفسه يبرز التوجه القصصي الذي يحقق هذا الإمكان. لقد أشارت فرمال غزول إلى أن رقم ألف في العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول في الأبدية؛ حيث لا معنى لمرور الأيام والليالي. إن شهرزاد تحكي الحكايات طيلة (ألف ليلة وليلة) كي ترحل مجاوزة الزمان وتعيد تأكيد المعايير الثقافية الراسخة وأنماط السلوك الأدبي والاجتماعي التي تقع بالضرورة تحت طائلة التفسير وإعادة النظر. وهذا هو الشيء نفسه الذي تفعله البنات الثلاث ورفاقهن في بغداد.

ثانية الأرابيسك (وجماليات التكرار القصص)

«ما عصا ديسوس؟ طبقاً للمدلول الأخلاقي والسحري، هي رمز كهنوتي يكون بأيدي الكهنة والكاهنات بينما يحتفون بالاله الذي يتحدثون بلسانه ويقومون على خدمته. لكن، على المستوى الفيزيقي ما هي إلا عصا. عصا خالصة، عصا طويلة من شجر النينار، دعامة كرم، يابسة وصلبة ومستقيمة. حول هذه العصا، في مناهات مصرجة، تتلاعب وتسكع سيقان وزهور. هذه لولية وأماقة، وهاتك منكفة كأنها نواقيس أو كؤوس مقلوبة. ثم يتبقى جلال منحنى من تعقد الخطوط والألوان الناعمة أو الصارخة. ألا يغيب إلينا أن الخط المنحني والخطوطي يمازجان الخط المستقيم ويرقصان حوله في تعبد صامت؟ ألا يبدو لنا أن تيجان الورد وكؤوسها هذه جميعاً، تتفجر عطرًا وألوانًا، ترقص رقصة فتانجو صوفية حول العصا الكهنوتية...؟ أيها الخط المستقيم، يا خط الأرابيسك، أيها القصد والعبير، صلابة الإرادة، لولية اللفظ، وحدة المرمى، تنوع الوسائل، التماج البقرية القدير الذي لا يتجزأ، من يكون ذلك الخلل الذي تأتبه الشجاعة الكريهة ليجزئكم ويفصل بينكم؟» (*)

بودلير «عصا ديسوس»

* بالفرنسية في الأصل (التصغير).

- ١ -

عصاه، فإنه يرسم بها التواءات خط منحرف ومعوج غير مرئي يسقط ويتشكل بحرية في الهواء. أما حركة شكل الأرابيسك المنتظمة بعناية، التي يمكن التنبؤ بنيتها، فهي شيء مختلف تماماً، وتشير في أصولها إشارات كثيرة إلى مغزى التكرار وهدفه وأثره، من حيث هو أسلوب قصصي.

- ٢ -

يسود مصطلح «الأرابيسك» في جوهره إلى مصطلح اشتراقي ظهر ليدل على عنصر فني موضوعي اعتبره الغرب أصيلاً في الشرق العربي، وقد اشتق من الكلمة الإيطالية «رابيسكو» (rabesco) التي استخدمت خلال عصر النهضة الإيطالية (١٥٥٥م) لتدل على أسلوب زخرفي معين يتميز به التصميم الإسلامي. واستعارت اللغة الإنجليزية الكلمة عام (١٦١١م) لتدل، كما جاء في (قاموس اللسانين الفرنسي والإنجليزي) لرانندال كوتجريف، على «الكلمة الريسكية؛ أي زخرفة صغيرة الحجم غريبة الشكل». وليس من المصادفة، إذن، أن أصبح هذا المصطلح، بعد ذلك بقرنين، يشير إلى كل من الطابع العربي وكل مزيج غريب وتخيلي؛ إذ استقر هذا التعريف الأول، وأصبح أقرب التعريفات لموضوعنا.

والكلمة «الريسكية» التي تكلم عنها كوتجريف في القرن التاسع عشر هي الرسم الخطي المجرد، زخرفي الجوهر والمقصد، الذي تجده بملأ المساحات الغالية حتى في المصنوعات الإسلامية الأولى. ونفسح الكتب والأعمال الخزفية والأبنية واللوحات أوسع مجال لهذا الشكل الذي يمكن القول إن العالم الإسلامي وجد فيه أكثر الأشكال ملائمة للتعبير عن نفسه. والمبادئ التي تحكم هذا الشكل المعقد من الناحية البصرية، والتي تنظم ما يبدو تعسفاً في تصميمه، هي مبادئ بسيطة وإن كانت تنحى إلى التقييد. وهي مستمدة من شكل ورقة النبات أو الأفرع غير المورقة وقد نزع عنها ملامحها

يتبقى لنا أن نحدد وضع الأسلوب التكراري القصصي داخل المنهج القصصي الذي أرساه (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً داخل التراث الثقافي الذي نشأ هذا العمل في سياقه. ذلك لأنه إذا كان البناء العام لـ (ألف ليلة وليلة) يدعم الحركة الزمانية للمعارضة التي عولجت على نحو بالغ المهارة في مجموعة «الحمال والبنت والثلاث»، فليست كل مجموعة من مجموعات الحكايات المتضمنة في الإطارين الافتتاحي والختامي تصب في هذه الغاية المحددة. وعلى هذا، فليس مصادفة أن تجرى أحداث مجموعة البنت الثلاث في بغداد الإسلامية في عهد هارون الرشيد.

وقد تناول بيتر بروكس، في مقاله عن التكرار في القص، طبيعة الحكمة في المجال القصصي فقال:

«إن الحكمة ضرب من الخط المتوسى أو فن الأرابيسك يتحرك صوب النهاية، وهي أشبه بالأشكال التي يرسمها العريف «تريم» بمصاه في رواية (ترسترام شاندو) التي حاكها بلزك في بداية رواية (الجلد السحري) ليصير عن الخط التعمسفي، المتعمد والعنفوي، للقص وانحرافه عن الخط المستقيم».

والخط المتوسى أو الأرابيسك الذي يشير إليه بروكس هنا هو الإشارات التي يرسمها العريف تريم وهو يشهر عصاه التي يقلدها ترسترام، محاولاً التعبير عن عجز قدراته اللغوية وعدم كفايتها. وما يرغب بروكس في إبرازه، باستخدام هذه الصورة الحسية المطابقة لطبيعة الحكمة في القص، هو الانحراف غير الضروري عن الخط المستقيم الذي يحدث في أي قص، مهما كان بسيطاً. لكن بروكس لا يتوقف ليبحث الفارق الأساسي بين شكل الأرابيسك وتلك التعليلات العابثة التي نتحدث عنها رواية ستيرن. فمتلما يشهر العريف «تريم»

ويخلق هذا الانعكاس، أو إمكان التكرار غير المتناهي للتصميم، لا نهائية مكانية تمتد إلى المجال الزمني أيضاً بسبب ارتباطه بالتمودج التكرارى. بل ربما كان أكثر التفسيرات شيوعاً للأرابيسك ذلك التفسير الذى يربى فيه تمييزاً عن الاهتمام بالسرمدى واللانهائى بدلاً من الاهتمام بالحياة الفانية، ويرى فيه إبعاداً لأنظار المشاهد عن الأمور الدنيوية كى يرى شكلاً يكرر نفسه إلى أن يصل إلى عالم الخلود الإلهى.

ويتج هذا التفسير عن الحضور الأساسى لمنصر التكرار، وخاصة تكرار الأنماط النباتية غير واقعية الشكل وغير المحاكية للطبيعة، مما يشير فى حد ذاته إلى عدم أهمية العالم المادى. ومع ذلك، يبقى مطروحاً ذلك السؤال حول السبب وراء نشوء مثل هذا النوع من الشكل - أى الأرابيسك - ونحوه إلى رمز لجمالية إسلامية معينة، وحول دلالة على مستوى نظيره القصصى.

- ٣ -

إن الموضوع الذى يفرض نفسه عند هذه النقطة هو وضع التصوير فى الإسلام. وقد كان هذا الموضوع مثاراً لمناقشات وجعل مطول فى الفترات الأخيرة لم يجد حلاً نهائياً. ويسند أن المدى الذى يوجد به الفن التصويرى فى الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية والمفصّل الفنى. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهى فى آثار خصاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعة. لكن العلماء يجمعون على أنه برغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحريم قاطع وغالب يحظر الفن التصويرى فى الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان فيما يظهر هو تجنب التصوير، ولا سيما تصوير الأشياء ذات الطابع الحى، فى معظم الفن الرسمى أو العام، ولا سيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا التقيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

الواقعية. ولذا، فإن البنية العامة للأرابيسك وحركته تقومان أساساً على فرضية التكرار، بل الإسراف فيه، وعلى التوازى الذى يمتثل مع هذا التكرار. وقد قال أبرز دارسى الأرابيسك فى وصفه زخارف مسجد ابن طولون المشيد فى القرن التاسع (الميلادى) :

«تتبع من الخط الزخرفى المتدفق أوراق نباتية سيقانها غريبة الشكل وتبرز فى الاتجاهين ثم تنقطع ويعيد الشكل نفسه مرة أخرى على نحو غير ملحوظ ويلقاع متناسق - إنه الأرابيسك بلا جدال».

وتتبع الخطوط الحرة لأشكال الأوراق النباتية المجردة عند نقطة معينة، وتكرر نفسها بتناغم وتجاوب، لتشكل رسم النخلة المركزى فى فن الأرابيسك. وتكرر هذه الحركة المشعبة بالاضطراب، وتتوسع إلى أن تصل إلى نقطة تتوقف عندها، وعندئذ يعاد التصميم كله مرة أخرى لإنتاج نسق من التناغم والإيقاع البصرى.

ومن هنا، فإن أساس الأرابيسك هو الوحدة المتكررة وإعادة الأفقية والرأسية للتصميم، فيما يشبه انعكاس المرأة، مما يضمن استمراره المكانية. ويحدث تكرار التصميم هذا بالضرورة فى حيز مكاني محدود، يؤثر بشكل ملموس على حدوده الخارجية. لكن الإيقاع الناتج عن هذه الحركة المحكومة بالحيز المكاني، أى الإيقاع المرئى الذى يتسم به فن الأرابيسك، يناقض هذه الحركة المكانية نفسها، إذ بالطريقة نفسها التى يعنى بها التكرار القصصى تطور الحكاية الزمنية من البداية إلى النهاية، يوقف تكرار الوحدات فى الأرابيسك الحركة المكانية للتصميم بردها على نفسها وجعلها تكرر ما كانت عليه من قبل. فما يبدو فى الظاهر تصميماً مبسوطاً فى المكان، ليس سوى تكرار أو إعادة وحدة أو نمط محدد منذ البداية. وما يبدو نهاية التصميم، ليس سوى مظهر آخر لبدايته، أى ليس سوى نقطة يمكن - بسبب أسلوب التكرار - أن تسبق بدايته.

المنصوص عليه في الأحاديث سواء أكان ذلك مقصوداً للاستعمال في البيوت أم لا. وللنك فنياته محرم في كل الأحوال لأنه يتضمن مثيلاً لفعل الخلق من الله.

وقد نشط الفنانون للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلي عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير المؤقفة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين جاءه يشكو القيود على الفن التصويري بأن يستمر في رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين، في محاولة واضحة للإيهام بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تميم هذا الاهتمام إلى تجنب أي نوع من التصوير التشبيهي. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفني نشوء التصميمات المجردة، غير التصويرية وغير التشبيهية.

وفي هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسي للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويري معاد بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التي تبدو بلذات غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته في التكرار ويتسم بإمكان اللانهائية. يمكن للأرابيسك أن يشير إلى أي ظاهرة خارجية باعتبارها المصدر الذي يمثلها هو. والأرابيسك، فن امتداده بالتكرار اللانهائي لنموذج أولى، لا يثبت وجوداً إلا لنفسه ولا يعنى إلا نفسه. فهو الذي يولد نفسه ويطلق مساره ويقدم ما يلزم لإضفاء المعنى على الشكل الذي يصده؛ إنه أداة الدلالة والشئ المدلول، في آن.

وهنا يكمن لغز الأرابيسك. إن المعنى العميق الذي يخفيه هذا الشكل، كما قال جاك بيرك في الفقرة التي

ويمكن العثور على مبرر لهذا الاتجاه في الأحاديث النبوية التي يستند إليها الرأي المسلم جزئياً. ورغم أن الأحاديث النبوية لا تتضمن نصاً صريحاً يحرم التصوير أو يحرم النشاط الفني التصويري تحريماً واضحاً، فإن الكثير منها يشير إلى العواقب الوخيمة التي تحل بمن يشغل بصناعة هذه الصور أو بمن ينشغل بتساج مثل هذا النشاط. فنحن نجد في إحدى أشهر موسوعات الحديث: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورو» كما يقرأ: «إن الذين يصنعون هذه الصور يعلون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم». «لورد هذان الحديثان في «باب عذاب المصورين يوم القيامة» من «باب التصوير» في الجزء السابع من (صحيح الإمام البخاري)، «طبعة دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢١٤. المترجم». ولا جدال في أن التوجه الكامن في هذه النصوص والمترتب عليها يناهض التصوير.

وتبني هذه الأحكام على فكرة أن الله هو «المصور» الأعلى، وهي صفة تدل على وظيفة الخلق والتشكيل عند الإله. ومع ذلك، فإن هذا اللفظ يستخدم أيضاً للدلالة على الفنان أو المصور؛ ذلك الصانع الثانوي وإصاحي للصور الذي يتحدى - نظراً لطبيعة العمل الإبداعي، بغض النظر عن قصده - نشاط الخلق الإلهي. وفي هذا السياق، فإن كل النشاط الفني وكل جهود التقليد (وأنا أستعمل هذه الكلمة وفي ذهني معنى «المحاكاة»)، لفعل الخلق الأصلي، تحاكي هذا الفعل بشكل ينطوي على اعتماد التقوى. وفي شرح مفسر من القرن الثالث عشر (الميلادي) للحديث القائل بأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة (الحديث في البخاري، المصدر سابق الذكر، ص ٢١٧ وصيفته هناك: «إن البيت الذي فيه الصور لا تدخله الملائكة» - المترجم)، نجد توضيحاً كافياً لهذه القضية على النحو التالي:

«إن أعلام ملهنا وغيرهم يملون رسم صورة إلى محرماً تحريماً باتاً وكبيرة من الكبار لأنه يقع تحت طائلة العقاب الجسم

مستويات مختلفة من النص، والعودة الملحة فى النص إلى لحظة قصصية أو نصية سابقة، يشبهان إلى حد بعيد حركة شكل الأرييسك الذى يلح فى مساره التكرارى على الالتفات إلى الخلف. وفى كلتا الحالتين، تؤكد الحركة ارتباطها بالنمط التكرارى من خلال مناهضة المسار الزمانى الخطى الأساسى والإشارة بالتالى إلى التماثل مع عالم سرمدى، لا زمانى ولا نهائى.

ولا تحتاج نقاط الاتصال الواضحة هذه إلى شرح مطول. ولكن ما يحتاج إلى توضيح هو مدى انطباق قضية التصوير فى مواجهة النمط القصصى التكرارى. فإذا كان التحليل الضمنى من التصور التشبيهى قد أسهم بقسط وافر فى تطور شكل مثل الأرييسك، فربما كان له دور على القدر نفسه من الأهمية فى الشكل الذى هو بمثابة النظر القصصى للأرييسك، ولا أقصد هنا القول إن تجنب التشبيه فى الفن الإسلامى قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصى يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أى قضية التمثيل التصويرى داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصى الأكبر الذى ينتجه هذا النمط.

وفى رأى أن النظر القصصى لرفض الفن التصويرى هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهري، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفى أن نذكر فقط وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة بل وجود الرجال والنساء والبيعات التى تبدو فى عمومها مجازة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية والتى تؤكد التوجه غير الواقعى الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف هنا بلا جدال داخل مملكة الخوارق، أو ذلك العالم الذى تحدث فيه وقائع مخالفة أو مختلفة عن قيود العالم الذى نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرييسك يكشف عن تجنبه التصور التشبيهى فى الابتعاد عن محاكاة

افتتحنا هذا الفصل بها، يكمن فى مناهضة الوظيفة الإبداعية العادية لأى نظام إشارى. ومثل الأرييسك كممثل اللغة المجازية ولاسيما الاستعارية التى يشبهها فى نزعه غير المحاكية، ذلك لأن عبء إنتاج المعنى فيه لا يقع على نقطة مرجعية خارجية وإنما فى علاقة العنصر أو الجزء بعنصر أو جزء آخر سابق له داخل النظام المحدود نفسه. وكما تنتج الاستعارة معناها فى النهاية من خلال علاقة التشابه أو الاستبدال، أى علاقة تقوم على التكرار الأساسى لأحد العناصر من خلال عنصر آخر، فإن الأرييسك ينتج المعنى من خلال نمط التكرار فيه. وهناك بالطبع فارق فى الدرجة، فالشق الثانى من الاستعارة يكرر الشق الأول بشكل غير كامل لكى ينتج المعنى، بينما تصل علاقة التوازى فى شكل الأرييسك إلى ما يقرب من التكرار الكامل لشكل منتج للمعنى من جانب شكل آخر. ومع ذلك، يظل كلا نظامى المعنى هذين (الاستعارة والأرييسك) يشير إلى نفسه ويعود إلى نفسه فى النهاية، كى يحقق المعنى، وهنا يلتقى لفظ الأرييسك ولفظ الاستعارة.

ونحن عند هذه النقطة لا نبتعد كثيراً عن النمط القصصى الذى ينشأ من خطاب يعلى من شأن الاستعارة، كما أشرنا فيما سبق. وليس مما يهش أن النمط التكرارى للكلام القصصى المتولد من الاستعارة، الذى تعبر عنه بكل وضوح مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، له صلة بنائية وليقة بالأرييسك كما يشترك معه فى الشكل. فكلاهما له علاقة ذات طبيعة استعارية مع الآخر. ولا ريب أن أكثر جوانبهما المشتركة مغزى يكمن فى الحركة الضرورية الواضحة التى يمشها التكرار فى كلا هذين الشكلين. إن الوحيدة التكرارية التى تهيمن على التصميم المرئى فى الأرييسك تقوم بدور لا يقل أهمية فى التصميم القصصى العام لعمل مثل مجموعة «البنات الثلاث». فالتكرار الذى يحدث على

القصص إلى النص وحده، فكتابة النص وكلامه يخلقان العالم الذي توجد الحقيقة النصية داخله. ومعنى القصص يكمن، في النهاية، فينا يشير القصص إليه، أي يكمن في النسيج القصصي واللغوي للنص.

• • •

ونعود مرة أخيرة إلى الحكاية الإطار والدرس الذي يمكن استخلاصه منها. لقد علمنا فيها أنه داخل هذا العالم القصصي تخلص الاستعارة اللغة من وظيفتها الإشارية وتعيد صياغة الحقيقة التي تدل عليها هذه اللغة. فالقصص المتولد من مبدأ الاستعارة يوسع من بنية الاستعارة ومقصدها كي ينشأ أساسه القصصي الخاص الذي يعيد بدوره الدورة نفسها. وما يخرجه التصميم المتخذ شكل الأرابيسك في مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هو قدرة التكرار في القصص على إنشاء عمل يولد نفسه ويرسي أسسه في النص ذاته، دون أن تكون له قيمة إشارية تذكر خارج نفسه. ولا يختلف هذا العمل عن أشكال الرسم في الفن الإسلامي التي لا تبدو أن تكون مظاهر لفن الخط في تشكيله الحروف والكلمات. فمعنى الإشارة هنا لا يكمن في الشيء الذي تشير إليه بل في الكلمات التي تتجسد الإشارة فيها.

وتمثل مجموعة «البنات الثلاث» أحد أفضل النماذج لهذا النوع من القصص. فهي، بهيكلها التكراري في الجوهر والاستعاري في التوجه، تتلاعب بالنمط التكراري ببرجمات متفاوتة، وبذلك تسلط الضوء على إمكانيات هذا النمط في التأثير. وفي الواقع ينطوي هذا النمط على تطوير متصاعد تراكمي الأثر. والحكاية الإطار فيه تقف دائماً بمفردها لأنها تقدم في جانبها الافتتاحي والختامي نموذجاً مكتملاً ومصغراً لما تجسده الحكايات المتضمنة في المجموعة من نوعية القصص. فحكايات الصعاليك الثلاثة تتقدم بشكل تراكمي من ناحية استخدام الأبنية التكرارية؛ إذ إن حكاية الصعلوك الثالث تصل بإمكانات هذه الأبنية إلى ذروتها. ثم تتولى

صورة الورقة النباتية وتقدم شكلها غير الطبيعي وغير الحقيقي، فإن القصص ذات التوجه المائل الأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فنحن نقبل ببساطة أن عالم البنات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا، برغم أن واقعهم يتم في بغداد.

والانطباع السائد الذي نخرج به من قراءة النص أن الهدف منه ليس المحاكاة الأمنية لواقع مشهود للجميع بل خلق عالم لا يمكن أن يتحقق إلا في غير ذلك الواقع. ولا يظهر هذا القصد فحسب في اتعلم التماثل بين عالم القارئ وعالم البنات الثلاث، ولكن في العناصر والشخصيات الخيالية بل السحرية التي تتضافر لتخلق هذا القصص، وإن كانت هذه العوامل تمثل - بلا جدال - المظاهر الواضحة لما هو في جوهره قص غير تشبيهي. وكما هي الحال في الأرابيسك، يتدعم هذا الجانب المضاد للمحاكاة بشكل مهم من خلال البناء القصصي الذي ينشأ فيه، أي بأنماط التكرار ذاتها التي تتحدد حركة العمل. وكما تشير الوحدة التكرارية في الأرابيسك في نهاية المطاف إلى دلالة حركة الشكل ومعناه داخل نفسه هو فقط، فإن أنواع التكرار الملحة على مستوى القصة والخطاب ترد الحكاية على نفسها مشيرة إلى مصدرها النهائي في القصص ذاته [وليس خارجها - المترجم].

وفي مجموعة البنات الثلاث تدل حركة القصص المنتظم بالتكرار ذاتها على اتجاهها المضاد للمحاكاة ورفضها الاعتراف بأي شيء يقع خارجها باعتبارها المصدر الذي تولدت منه. وقد قال الفيلسوف العربي الكبير ابن سينا في كتابه عن الخطابة أن التصوير الخيالي يعني القبول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته بينما التصوير الموضوعي يعني القبول بالشيء كما يوصف. ولذا فإن الكلام التعبيري ذاته هو الذي يوجد التصوير الخيالي.

إن ارتجاعات النص الملحة والتكرار والتذكير الدائم داخل القصص بمراحل نصية سابقة، لا تدل على شيء قدر دلالتها على أولوية الكلام القصصي وعلى مرجعية

وقد سجلت الذاكرة الشعبية تلك الكنوز المدهشة والنساء الجميلات والقصور المسجورة والجن المسجون في مقامهم وكلها أصبحت رمزاً للعالم الذى تصوره (ألف ليلة)، لكننا نتمتع قدر سعة هذا العالم القصصى الفسح وتنوعه لو تذكرناه فقط بهذه العناصر. إن الحكايات الشبيهة بنمط^{١٠} الحمال والبنات الثلاث بارزة في (ألف ليلة وليلة)، ونلاحظها على وجه خاص في مجموعات الحكايات التى تعنى برؤية القصص. لكننا، مع ذلك، لا يجب أن نهمل المجموعات الأخرى التى لا صلة لها بهذا العالم السحري كحكايات «نور الدين على» أو «على الزينق»، وهى تتسم بالواقعية وفق معايير رؤية القرن التاسع عشر التى أرست هذا اللون من التصوير. فهذه الحكايات تصور مواقف قطاع اجتماعى وعادته وسلوكه فى لحظة تاريخية محدودة وبشكل موضوعى دقيق. ويبدو أن هدف القصص هنا على حد تعبير ابن سينا هو التصوير الموضوعى للشيء كما هو وليس التقديم الخيالى للعمل التعبيرى نفسه. وأمثلة هذه المجموعات تتطور فى أسلوب خطى مستقيم ومحدد، وتستخدم من أبنية التكرار البسيطة فقط ما يلزم لتطور أى قص. وقد يكون من المفيد فى مجال آخر لفهم كيفية بناء العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة)، باعتبارها كلاً، أن نقارن هذين العالمين المتعارضين من القص والمادة التى يتكونان منها بوضوحهما جنباً إلى جنب. ولكننا هنا نكتفى بأن نترك تلك الخطوط المستقيمة وأشكال الأرابيسك، كى نتحد فى تغيراتها الدالية ملايح العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة).

البيتان بعد ذلك أمر القصة وتخفان من أسلوب التكرار مما يأذن بإنهاء المجموعة، كما ذكرنا فيما سبق.

والأمر الذى تجدر ملاحظته فى هذا التطور المطرد هو الدرجة التى يؤثر بها عنصر التكرار فى تنوعاته على الحكاية التى تخشى. فحكايات الصعلوك الأول أو البنت الثانية على وجه الخصوص، وهى حكايات لا تستثمر إمكانات التكرار إلا فيما ندر، يقل فيها العنصر المخارق أو الخيالى بشكل كبير عن الحكايات الأخرى. إذ لا تزيد كثيراً غرابة الأحداث التى تقع للصعلوك الأول (من سوء حظ سياسى وفقدان عينه ونفيه من بلده والحادث الشاذ الذى يصيب ابن عمه) عن أحداث حكاية البنت الثانية التى تتحدث عن التعاسة الأسرية بشكل لا يلفت النظر. ولكن الحكايات الأخرى التى تستخدم فيها أبنية التكرار بدرجة عالية تصمد إدراك القارئ للواقع كثيراً، بتصويرها عالماً لا يبالى بقوانين عالمنا. فهى تغفل بالتحويلات الجذرية وإحياء الجماد والتكاثر اللانهائى لما يبدو أنه شخصية واحدة، والعثور على مدينة متحجرة - وكلها تثبت لهذه الحكايات أجواء الحلم وتضعها فى مكان مضاد من المأساة والتماثل مع الواقع. وفى هذه الحكايات خصوصاً التى يبرز فيها بقوة التوجه غير التشبيهى، أى حكايتي الصعلوك الثانى ثم الثالث على وجه الخصوص، نجد أنماط التكرار سائدة ومركبة. فإذا كانت المجموعة تمود فى النهاية إلى عالم هارون الرشيد الواقعى بكل ما يمثله، فإن ذلك لا يبنى أنها لم تجرب غيره.

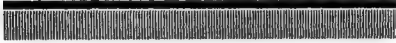
ونتشهر (ألف ليلة وليلة) بأنها مجموعة الحكايات التى تخصصت فى هذا النوع من التوجه غير التشبيهى.

ألف ليلة وليلة

أو الكلمة الجيسة

قصة قمر الزمان وبدور *

جمال الدين بن شيخ **



وتقيد بالأصفاد ويملن والدها التنازل عن نصف مملكته لمن ينجح في شفائها.

يمكن «مرزوان» - أخو الأميرة في الرضاع - من الوصول إليها، وتقنمه بأنها لم تكن تحلم وأنها وجدت نفسها بالفعل نائمة بجوار فتى، وأنها قد احتفظت لديها بخاتمه. يسافر مرزوان بحثاً عن قمر وتفرق سفينته تحت نوافذ القصر الذي يرقد فيه الأمير. يكتشف مرزوان أن قمر هو نفسه الأمير الغامض الذي تحبه بدور إذ يجد خاتم الأميرة في إصبعه .

يدير مرزوان سفر قمر إلى الصين، ويلتقي العاشقان ويتزوجان. بعد مرور بعض الوقت، يفادر الزوجان الصين متوجهين إلى مملكة والد قمر. في خلال الرحلة يجد الأمير في حزام زوجته خاتماً ذا فص أحمر عليه نقوش غامضة. وبينما هو يفتق النظر فيه على ضوء القمر ينقض عليه طائر ليتزعج منه الخاتم. يطارد الأمير الطائر مدة عشرة أيام، إلى أن يجد نفسه في مدينة يسكنها

«قمر» هو ابن وحيد لملك رزق به بعد أن تقدم به العمر، يمتلكه الخوف من غدر النساء فيأبى الزواج. أما «بدور» ابنة ملك الصين فهي ترفض الزواج أيضاً حتى لا تضطر إلى الخضوع لسلطة رجل. يعمد والد كل من الفتى والفتاة إلى وضعهما في السجن.

في ليلة من الليالي يتأمل جنى وجنية جمال كل من الفتى والفتاة ويقرران وضعهما جنياً إلى جنب لتحديد من منهما أجمل من الآخر. ينقلان بدور إلى جوار قمر ويوقظانه؛ بحيث يعجب بالفتاة ويأخذ خاتمها ويمرود إلى النوم. ويوقظان الفتاة التي تعجب بالفتى وتأخذ خاتمه وتعاود النوم، ثم يوردان بها إلى الصين .

وعندما يستيقظ كل منهما يجد نفسه بمفرده. يستسلم قمر تدريجياً لحالة من المرض والهزال تجعله عاجزاً عن مغادرة الفراش، وتصاب بدور بلوثة من الجنون

* الفصل الثالث من كتاب ألف ليلة وليلة أو الكلمة الجيسة ، ترجمة، فؤاد الدخان.

** أسئلة الدراسات العربية ، السويدي ، فرنسا .

توليد القصة واستراتيجية المعنى

يتضح من مراجعة طبعات (ألف ليلة وليلة) وترجماتها^(١) أن ترجمة Mardrus هي وحدها التي تستبعد الجزء الأخير من الحكاية الذي يتناول مغامرات ولدي قمر الأميرين أمجد وأسعد. وبدراسة التدرج السابق لهذه القصة في مجموعها، يثبت أنها مستوحاة من نص هندي، وأنها كانت في الأصل موزعة على ثلاث حكايات مستقلة:

أ - الأولى تحكى زواج أمير مالابا بأمريرة هانداسوايا، كما وردت في التجميع الكبير الذي قام به سوماديفيا^(٢).

ب - الثانية تحكى أحداث انفصال ثم اجتماع الزوجين.

ج - وحكاية ثالثة تتعلق بالتوأم سبتا وفاسانتا، وهي متميزة تماماً عن الحكايتين الأولى والثانية. يخلص من هذا أن ترجمة مارديروس تشمل (أ+ب) من الأصل الهندي، أما الطبعات والترجمات الأخرى فإنها - مع بعض اختلافات ضئيلة فيما بينها - تجمع الوضع العربي للأجزاء الثلاثة (أ+ب+ج). ولكن يتعين علينا أن نشير على الفور إلى أن الوضع العربي يحتفظ بأثار أسلوب التقطيع الهندي للحكاية الذي يبدو في أمر يصدر عن أحد الملوك يقضى بأن تدون كشابة الحكاية التي يكون قد استمع إليها للتو. وهذه الصيغة في كتاب (الليالي) تشير دائماً إما إلى نهاية أو إلى وقفة^(٣).

ونحن نقابل هذا الأسلوب مرتين :

- في نهاية الليلة ٢٣٤، عندما يكشف الملك غيور أن ابنته بدور قد برأت إثر عثورها على قمر لانية، يصبح قائلاً: «يجب أن تدون قصتك في الكتب حتى تقرأها الأجيال المتعاقبة» (العودة الجزء الأول، ص ٥٤٩). ولا تشير طبعة بولاق إلى هذا الأمر (الجزء الثاني، ص ١٥، نهاية الليلة ٢٠٥). وفي المقابل، نجد أن مارديروس (الجزء الأول، ص ٥٧٩، نهاية

المجوس، ويلتقي فيها بستانى يقيم لديه انتظاراً للموعد المقرر للرحلة السنوية لسفينة ترحل إلى جزيرة الأبوس التي تقع على الطريق المؤدى إلى مملكة والده.

أما بدور، فإنها إذ لا تجد الأمير بجوارها عند استيقاظها، تنكر في زيه وترحل بحشا عنه حتى تصل إلى الملك «أرماتوس» الذي يعجب بها، معتقداً أنها رجل، ويزوجها ابنته الوحيدة «حياة النفوس». تتفق الفتاتان معاً على خداع الملك وإيهامه بأن الزواج قد تم.

ينجح قمر في العثور على خاتم بدور. وبعد قضاء عامين في مدينة المجوس يصل إلى جزيرة الأبوس، حيث يلتقى الزوجان من جديد ويترفان للملك بحقيقة الأمر، ويتزوج قمر أيضاً الأميرة حياة النفوس.

تنجب كل من المزيّنين ولدا لقمر: هما أسجد وأسعد. وعندما يبلغان مبلغ الرجال، تعشق كل منهما ابن زوجها من المرأة الأخرى. يرفض كل فتى المغضوع لإغراء زوجة أبيه، فيستبد الغضب بالزوجتين وتتهمان الأميرين بمحاولة الاعتداء عليهما. ويأمر الملك بإعدام ولديه ولكنهما ينجحان في الهرب، ثم يكتشف الوالد براءتهما.

يصل أسعد إلى مدينة للمجوس، ويقوم هؤلاء بأسره ويحبسه مقيداً بالأغلال في أحد الكهوف. أما أسجد فيصبح بعد أحداث مثيرة وزيراً لمدينة المجوس. يهرب أسعد في سفينة وتخلصه الملكة مرجانة ثم يمسك به المجوس من جديد، ويعود إلى المدينة أسيراً لكي يخلصه أخوه الوزير في النهاية.

وتختشد حول أسوار المدينة أربعة جيوش: جيش ملك الصين الذي يصطحب معه، عند مغادرتها، بدور وابنتها أمجد الذي سيخلف أباه على العرش، وجيش والد قمر الذي سيرحل ومعه ابنه، وجيش الملكة مرجانة التي تعود إلى بلدها بعد أن تزوج أسعد، وجيش قمر الذي جاء بحشا عن ولديه. ويخلف أسجد جده أرماتوس في حكم مملكته.

لا بد من التسليم من ناحية أخرى بأن الحكاية عبارة عن بناء تكمن فيه قوة الخلق والتجديد التي لا تنفد منه أبداً. وتثير هذه الحقيقة مرة أخرى مشكلة الحرية والغاية التي سبق لنا الإشارة إليها عند تحليل حكاية نور وشمس، وللدراسة الحالية تعتبر من هذه الناحية امتداداً دقيقاً للدراسة السابقة .

فالأمر، كما هو واضح، يتعلق هنا بمشال لعملية «استبدال خيال بأخر وصراع بين أحكام اجتماعية ثقافية ومعنى خلاق» .

لقد سبق لنا تقديم تعريف أولي لما نسميه التصور المولد *Schema générateur*، وقلنا إنه «النسق العام الذي يتم على أساسه تجميع كافة عناصر النص القصصي وترتيبها والتنسيق بينها»، واتجهنا، استناداً إلى هذا التعريف، إلى أن الحكاية لها استراتيجيات يتم تصورها بإرادة سابقة على النص، ويمكن تسميتها بالقصد العميق أو بالمعنى الذي في الرحم، وأكدنا ضرورة التمييز بين هذا القصد وكيفية إخراجها في الحكاية. ولأحاطنا في النهاية أن الإعلان عن المشروع يمكن أن يتم بصورة فورية كما يمكن أيضاً أن يؤجل وفقاً لمقتضيات السرد. إن عرض القصد العميق في الوقت نفسه الذي تتحقق فيه الحكاية لحما يساعد على التقاط انبثاق المعنى، من اللازم إذن أن نحلل كيف يترصد هذا المعنى في قلب الترتيبات السردية.

في الحكاية فتى وفتاة كل منهما يعيش في مملكة تبعد عن الأخرى بمداً شاسعاً، يشتركان معاً في أن والد كل منهما ملك لم يرزق بمولود آخر سواء، وأنهما يرفضان الزواج ويتخذان في هذا الشأن قراراً حاسماً لا رجوع فيه، فشلت أمامه كل محاولات ثنيهما عنه. يؤكد قمر لوالده - في ثلاث مناسبات مختلفة - أنه لن يتردد في الانتحار إذا فرض عليه الزواج، وتهدد بلور من ناحيتها بأن تطعن نفسها بالسيف. هذا الموقف يبرز الطابع المطلق لرفضهما، فهو لا ينصب على شخص بذاته ولكنه يتعلق بمبدأ. يؤكد قمر وهو في الخامسة

لليلة (٢٠٥) وجالان (الجزء الثاني، ص ١٨٨، في وسط الليلة ٢٢٢) يقدمان ترجمة له، وفي هذا ذكر لنهاية الحكاية الهندية.

- عندما يلتقي قمر وبلور من جديد يأمر أرمانيوس أن تدون قصتهما بحروف من ذهب، ويشير إلى هذا الأمر كل من بولاك (الجزء الثاني، ص ٧٢، نهاية الليلة ٢١٧) والعمدة (الجزء الأول، ص ٥٩، نهاية الليلة ٢٤٧) وساردوس (الجزء الأول، ص ٦٠٣، الليلة ٢٣٥). أما جالان فيهمله ويجري تغييراً كبيراً في أحداث اللقاء، إذ يحلف ما شابها من وقائع جنسية، وتجذ في هذه الوقفة ما يقابل نهاية الحكاية الهندية (ب).

ولا يشير الربط بين (أ) و (ب) في النص العربي أي إشكال، ولكن الأمر يختلف بالنسبة لإلحاق الحكاية (ج) بهذا المجموع، وهي الحكاية التي شكى قصة الأميرين أمجد وأسعد التي أهلها ماردوس كما لا نجد في مخطوطته. فالربط هنا مثير للبهشة منذ الوهلة الأولى، فقد انتهت (أ) إلى تحقيق الوصال بين الحبيبين بفضل لإرادة لا راد لها، أما الحكاية (ج) فهي تعلن الفصل بينهما. فما العامل الذي استدعى أحد الجزئين إلى الآخر وجعل هذا الترابط بينهما ممكناً؟ وما الرهان الذي سمت هذه المواجهة إلى تحقيقه؟

إن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد تحقيق أصل حكاية ما، ولكنه يتعلق بتحليل الفعاليات العميقة التي دفعت إلى هذا التحول. قد يتعرض البعض على محاولتنا بلفت نظرنا إلى أن النص الذي نقيم عليه بحثنا قد لا يمثل في النهاية مجرد ناتج معالجة وصناعة القصص أو الناقل.

وبلور لنا هذا الاعتراض على غير أساس لسبيين؛ فالترتيبات التي صاحبت الدمج بين القسمين المنفصلين أصلاً من الأحكام والدقة بحيث يصعب معها أن تكون ناتجة عن مجرد مصادفة، مما يجعلنا نرى أن النص العربي قد جمع بينهما استجابة لمعنى .

ولكن الملفت للنظر هو الإشارات الصريحة إلى هوية كل من البطلين. ونورد فيما يلي بياناً بهذه الإشارات (طبعة المودة):

— ص ٥٢٠: الجنى دافناش، بعد رؤية الفتى وهو نائم، يؤكد أن الفتى والفتاة متشابهان تماماً، كأنما جبلا في قالب واحد (ماردروس، ص ٥٥٧).

— ص ٥٢٠: قمر وبدور طريحان جنباً إلى جنب والجنيان يلاحظان أنهما متشابهان «كسوامين» (ماردروس، ص ٥٥٧، وفي هذه الطبعة تطوير لا نجد في أية طبعة عربية).

— ص ٥٢٢: الجنى كشكش عند استدعائه لفض الجبل يؤكد عدم وجود ما يميز أحدهما عن الآخر فيما عدا الجنس (ماردروس، ٥٥٩).

— ص ٥٤١: عندما يصل مرزوان - أخو بدور في الرضاع - إلى جوار الفراش الذي ينام عليه قمر، يقف مأخوذاً أمام التشابه الغارق بين الفتى وأخته (ماردروس، ص ٥٧٣).

وفي كل مرة يدخل في الحكاية فاعل جديد يحرص على تأكيد التطابق الجسدي بين الفتى والفتاة. نضيف في النهاية، أنه عندما يختفى قمر لمطاردة الطائر سارق الخاتم تحل بدور محل زوجها مجرد ارتدائها ملابس، وتخدع كل من يراها إلى الحد الذي اضطرت معه إلى الزواج من ابنة الملك أرماتوس.

إنهما كائنان لا مثيل لهما، يتشابهان على أكمل وجه إلى الحد الذي يجعلهما يرفضان معا تماماً فكرة الزواج حتى ولو كلفهما ذلك معاناة السجن، ويكفى أن يرى كل منهما الآخر دون أن يتمكنوا حتى من تبادل أى كلام - إذ يستيقظان بالتناوب أحدهما تلو الآخر - لكي يجمع بينهما الحب. إننا نرى أن فجائية هذا الحب لا يجب أن يستند في تحليله إلى مبادئ علم النفس وإلى منطق الحكاية، ولكن يجب أن يستند إلى المعنى المنبثق.

عشرة من عمره، عندما يعرض عليه والده الزواج لأول مرة، نفوره واشمغزازه الفطري من النساء، ويقرر أنه قد توصل من قراءته إلى ثقافة جازمة بفساد هذه المخلوقات. ويقول بدور من ناحيتها إنها لا تقبل وهي ابنة لملك أن يتحكم فيها زوج.

لقد بلغا في موقفهما نهاية المدى حتى ليتهجم قمر على والده أمام عظماء المملكة عندما ينلته للمرة الثالثة بضرورة الرجوع عن قراره لضمان وراثة العرش. وتقاوم بدور لإرادة والدها ملك الصين الذي يدبر زيجة تدعم من عرشه. فيضطر الملكان إلى إلقاء كل من الفتى والفتاة في السجن. وكان صبر الوالدين - مثله مثل عناد الولدين - مشهراً للشهشة، في زمن لم يكن لأحد أن يعترض فيه على إرادة الحاكم وأن يتحدى قانوناً طبيعياً له طابع أخلاقي واجتماعي وسياسي في الوقت نفسه.

إن الحكاية تنبئ على الفور أمراً مطلقاً، وكان على هذا المطلق أن يجابه المصير الذي أوجده لنفسه. فالمغامرة تنشأ عن هذا المطلق نفسه، وهي لا تتبع حكاية ولكنها تتعلق بمعنى، والحدث هنا يؤخذ على أنه مجرد اثبات لمعنى^(٤). ومن الضروري تحليل طبيعة الشخصيات التي من خلالها يتدفق المعنى. إن الجمال وزينان الشباب اللذين تضيفهما الحكاية على بطلتي القصة من مستلزمات الإخراج شأن كل قصة من قصص الحب الكلاسي. ولكن الذي يلفت النظر ما يحرص عليه النص في أكثر من موضع من تأكيد التشابه الكامل بين البطلين، إننا نحس بذلك منذ البداية عند قراءة الوصف الجسدي لكل من الفتى والفتاة، إذ تتطابق عبارات التعبير عن الجمال في الحالتين. وكان من الممكن أن نرى في هذا مجرد استخدام تعبيرات معهودة متعارف عليها، إذ يتناول أدب القرون الوسطى العربي السمات العامة للكمال أكثر من اهتمامه بتنوع التعبيرات تبعاً لكل فرد.

ينفتح هنا مجال تحليل يمكن أن يقدم لاسماء الأساطير عناصر بحث عظيمة الأهمية. فلقد ثبت استناداً إلى أعمال ماري ديلكور (Marie Delcourt, Mythe et rites de la bisexualité) أن أسطورة الرجل الخنثى تجد نهايتها في أسطورة طائر العنقاء Phénix (راجع Bncyclopaedia Universalis المجلد الثامن عشر تحت «Androgynos»)، والواضح أن الطائر الغاصب للخاتم يلعب دوراً حاسماً في الحكاية محل البحث.

وكذلك تجد أن أسطورة كائينيس Kainis ابنة ملك Lapithes تخرج في أسطورة الخنثى. فالفتاة بعد اغتصابها تتحول إلى رجل حتى تصبح منية. وهذا بحق هو ما حدث ليدور، فكل تصرفاتها تنبئ برفضها القيام بدور المرأة كما تحدده الإيديولوجية الذكورية السائدة:

– فهي ترفض الزواج حتى لا تضطر إلى الخضوع لسيطرة رجل. هل تجد هنا تعبيراً عن إرادة التبتل المقدس كأثر لخيال أسبق كانت عاشقة نفسها فيه لا تقبل إلا الارتباط بكاهن المعبد ؟

– وهي تحبط مرامي والدها صاحب الملك والسلطان وحامي النظام والرمز الأول لمجتمع يفرض قانونه على الفرد.

– وهي ترتقى عرش أرمسانوس وتحكم بأسلوب بالغ الحم.

– ويتميز سلوكها دائماً بالعنف: فهي تهدد بأن تشق جسدها بالسيف إذا أجبرت على الزواج، وعندما تعلم أن قهر وصل إليها تقتل خادمتها المعجوز وتكسر عقدها وتطم أغلالها، وتستعصى إلى إخضاع ابن زوجها بالعنف نفسه، سواء في وجدها أو في انتقامها.

وهي تتولى – طوال الحكاية – قيادة العمليات، وهي التي تتخذ في كل مرة التدابير الحاسمة التي تسمح بتحقيق مشروعها. فهي تمثل نموذج الفاعل الواعي

لنهما يتحايان بمجرد تعرف وجودهما المتبادل، لأن كلا منهما يرى نفسه في الآخر، وعنف الإحساس هنا يعبر عن حمية المصير المتمثل في الوصال الذي تحقق أخيراً. إن كلا منهما يشقى انعكاس ذاته في الآخر. وهما يكونان في الواقع جسداً مزدوجاً عكس تركه روح واحدة، وبمجرد أن يتأكداً معا من الوجود المتبادل لكل منهما يتحولان معا إلى حب مطلق، ويبدو العالم بالنسبة لهما مجرد مرآة تعكس صورة هي صورتهم، ويصبح من غير المقبول أن يحرم أحدهما من الآخر ولا تحول كل شيء إلى ظلام كامل. يستبد بهما الجنون الذي يجعل ذهن خالياً إلا من صورة الآخر: فيلقى قمر بغادمه في البحر ويبدأ الوزير بقدميه ويظل راقداً ثلاث سنوات يكاد خلالها أن يصل إلى حد الموت. وتقتل يدور خادمتها المعجوز، ويستلزم الأمر تكييلها في السلاسل شأن المجانين، ويعلم والدها لكل من يتقدم لخطبتها من الأمراء أن ابنته قد فقدت العقل، وتستظل أسيرة إلى أن يأتي قمر لتخليصها.

لا يوجد في تصرفهما هذا أي تناقض، فهما يرفضان كل من يختلف عنهما، ويميز أليهما عن الحياة عندما يلتقد من يعتبره نصفه الآخر. كيف لا نرى في هذا تكراراً لأسطورة الأندروجين، أي الرجل الخنثى ؟ إن كل شيء في حكاية قمر ويدور يذكّرنا بهذا الكائن قوى اليأس شديد الزهو الذي تجاسر وتهجم على الآلهة فعاقيقته بالتوق الأبدى إلى نصفه الآخر الذي فصل عنه. يقول لنا أرسطوفان إن «هاتين النصفين كانا متلاحمين معا برغبة الاندماج في كائن واحد من ثم انتهى بهما الأمر إلى الموت جوعاً ومن عدم القدرة على الحركة إذ يرفض كل منهما أداء أي شيء دون الآخر» (أفلاطون – الوليمة – Le Banquet, La Pléiade 1/718)، ويواصل قائلاً: «وهكذا تأصل في الرجل منذ زمن بعيد حب الشبيه، قاله هو الذي يجسد سليفتنا الأولية وهو الذي يسعى إلى تكوين كائن واحد من كائنين منفصلين، أي بعبارة أخرى يحاول شفاء الطبيعة الإنسانية» (٧١٩).

لها في (اليالي) أمثلة عدة. ونورد فيما يلي بيانا بهذه الأمثلة حتى تصبح النتائج التي تنتهي إليها أكثر وضوحاً:
١ - حكاية الملك عمر النعمان التي تتضمن حكاية عزيز وعزيرة وهذه تتضمن بدورها حكاية الأمير تاج وست دنيا^(٦).

الفاعل الرئيسي (أ) :

الأمير تاج ابن الملك سليمان شاه سيد المدينة الخضراء وجبال أصفهان .

الفاعل الرئيسي (ب) :

الأميرة دنيا ابنة شهرمان ملك الجزر السبع للكافور والبنور. كرهت الرجال إثر حلم رأت فيه . أثني حمامة تنقذ ذكرها الذي يهجرها فيما بعد، وترفض بالتالي تماماً كل عروض الزواج.

المبلغ :

عزيز الذي يتمكن من رؤية الأميرة ويرى حكايتها للأمير فيقع على الفور في حب ست دنيا دون حتى أن يعرفها، ويرفض تماماً كل محاولات والده لتزويجه إلى حد أن يهدد بالانتحار إذا لم يتزوج الأميرة .

٢ - حكاية زهرة الرومان وندر باسم^(٧) :

الفاعل الرئيسي (أ) :

الأمير ندر باسم الابن الوحيد لشهرمان ملك خراسان وجنار أميرة البحر.

الفاعل الرئيسي (ب) :

الأميرة جواهر ابنة السمنل ملك البحار.

المبلغ :

الأسير صالغ عم ندر باسم، وبمجرد وصفه للأميرة يصمم ابن أخيه على الوصول إليها بأي ثمن حتى ولو كلفه ذلك حياته.

الذي يصل بفعله حتى نهايته^(٨) ، ذلك في الوقت الذي كان قمر فيه لا يفعل أكثر من الخضوع للأحداث. وصيغة عامة، كانت مواقفها بعيدة عن «الأبوة» إذا أخذنا بالتوزيع الاجتماعي الشفافي للأدوار.

توجد ملاحظة أخيرة نطرحها لبحث علماء الأساطير، وتعلق بالاسم الذي يحمله كل من بطلي الحكاية. فوفقاً لأرسطوفان في (الوليمة) «كان الذكر هو ولد الشمس وكانت الأنثى سليلة الأرض» أما القمر فكان يختص بالأنثى مما لأن القمر يتعاون مع كل من الشمس والأرض. ويمكن القول إن البطليين يحملان في الحكاية الاسم نفسه: فالفتى يدعى قمر، والفتاة تدعى بدور وهو جمع لاسم يشير إلى القمر عند اكتماله.

لا يدخل ضمن اهتماماتنا الحالية التحديد الدقيق لطبيعة المعنى الدفين الذي انتقل من الهند حتى وصل إلى الإمبراطورية العربية الإسلامية. سنكتفي في هذا الشأن بالصياغة الواضحة التي قدمها النص العربي، التي نجد فيها فتى وفتاة يتميزان بالجمال ويمثلان على أكمل وجه، وبعد اكتشاف كل منهما وجود الآخر ينشدان الوصل وينجحان في تحقيقه. علينا أن نبحث في الطريقة التي تم بها تصور المشروع وفي كيفية تنفيذه وعلينا أن نتساءل من ناحية أخرى عن أمر مدهش، وهو ما يعمد إليه النص العربي - بعد أن يتحقق الانتصار للحب - من سعى إلى إفشاله. سنقوم على التوالي بدراسة البنيان القصصي ثم صراع المعاني .

الطريقة الثالوثية في توليد الحكاية :

إن نموذج الحكاية التي نحن في صدد بحثها لا ينشأ عن موقف، ولكنه يقوم على انبثاق معنى يتم على أساسه تحليل المشروع الذي يتولد من تنفيذه النص الحكائي. إن إخراج المشروع إلى حيز الوجود يستعين بطريقة محددة بدقة تقوم على ثلاث من الفاعلين، ونجد

٣ - حكاية قمر واخيرة حليلة (٨) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

قمر ابن التاجر المصرى من القاهرة.

الفاعل الرئيسى (ب) :

حليلة زوج رجل طاعن فى السن صانع
مجوهرات من البصرة.

المبلغ :

دروش مسافر تمكن من رؤية الفتاة فى البصرة،
وصنفها للفتى مؤكدا وجود التشابه بينهما «كما
يشبه الأخ أخته». يصمم قمر فوراً على الرحيل
إلى البصرة مؤكداً أنه إن لم يفعل سيموت.

٤ - الحكاية الرائعة للأمير جواهر (٩) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير جواهر الابن الوحيد لشمس شاه.

الفاعل الرئيسى (ب) :

مهرة الابنة الوحيدة للملك كاموس بن
تموز.

المبلغ :

ملك بابل الذى يحكى للأمير جواهر قصة أبنائه السبعة
الذين ماتوا خلال محاولتهم الوصول إلى مهرة.
يعانى جواهر مباشرة من حب الأميرة حتى من
قبل أن يراها .

وقد بدأ الثالث أيضاً قبل هذه الوقائع على الوجه الآتى :

الفاعل الرئيسى (أ) :

على التوالى كل ابن من الأبناء السبعة للملك
بابل.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة مهرة.

المبلغ :

قائد قافلة .

٥ - حكاية الأميرة ياسمين والأميرة لوزة (١٠) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأميرة ياسمين أصغر الأبناء السبعة للمعجوز
تجوم شاه ملك أحد البلدان الإسلامية وحارس
قطيع الجاموس المملوك لوالده .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة لوزة ابنة الملك أكبر ملك أحد
البلدان المتاخمة. لقد رأت الأمير فى الحلم
وأصبحت متيمة به.

المبلغ :

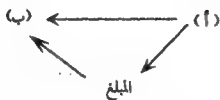
أحد الدرايش : «لقد تجسّلت فى السهل
والصحراوات بحثاً عن إنسان يستحق الفتاة الغائبة
التي أتيت لى رؤيتها فى صباح يوم من الأيام
أثناء مرورى فى حديقة».هذا الثالث هو الفاعل المكلف بإخراج المشروع
إلى حيز الوجود، وهو قائم فى كل من «حكاية نور
وشمس» التي سبق لنا تحليلها (١١) و«حكاية قمر وبدو».
ولكننا نلاحظ فى هاتين الحكايتين وجود فاعلين من نوع
خاص هم الجان :

الفاعل الرئيسى (أ) : بدر أو قمر.

الفاعل الرئيسى (ب) : ابنة عم بدر أو بدور.

فاعلون مهمتهم تحقيق الوصل : الجان.

وستعالج فيما بعد النور الذى يقوم به الجان،
ونكتفى حالياً استناداً إلى كل هذه الأمثلة بتميز العناصر
الأساسية التى تقوم عليها الطريقة الثالوية فى إخراج
المشروع :- يقوم التصور المولد للعمل بتحديد فاعلين رئيسيين :
فتى وفتاة يتميزان بالشباب والجمال الرائع وبالتشابه
بينهما .- الفتى والفتاة لا يعرف أحدهما الآخر، وكل منهما
يعيش فى مكان بعيد بعداً شاسعاً عن الآخر، ويقعرون
بهذا التباعد الجسدى تصميم قاطع من الاثنين أو من
أحدهما على عدم الزواج. وقد توجد عوائق أخرى



حيث إن (أ) يتصل بالمبلغ ويحصل على المعلومة ثم يتجه إلى (ب).

ويمكننا أن نؤكد أن الطريقة الثالثة للوصول هي أساس المشروع الذي يخرج إلى حيز الوجود، وهي تدل على وجود المعنى في التكوين الحكائي وفي توجه الحكاية بالتالي.

وتؤدي هذه الطريقة دورها في حكاية قمر وبدور بأسلوب خاص. فعندما يتحقق علم كل من الفتى والفتاة بوجود الآخر تماد الفتاة إلى الصين قبل انقضاء الليلة، ولا يبقى لكل منهما إلا عاتم الآخر دلالة على أن الأمر هو أكثر من حلم، وبهذا تنعدم أمامهما كل وسيلة للتعرف والالتقاء. ولا بد في هذه الحالة من ثالث آخر لتوجيه الأحداث، لأن الحكاية يجب أن تمضي في خط سير يقود (أ) إلى (ب) لكي يعود بهما معا إلى نقطة البداية. ويحتل هذا السياق إلى أحداث غير متساوية الأهمية ستقوم بتحليلها.

تستعمل الحكاية شخصية مرزوان ليقوم بدور المبلغ ولكي يتسبب في رحيل قمر (أ) إلى بدور (ب). ويلاحظ أن مرزوان يتمتع بكل مستلزمات هذه المهمة^(١٢):

— هو أخو الأميرة في الرضاع وعطفه عليها أقوى من عطف الأخ (ص ٥٣٧) ولديه إذن مسير لرؤية تلك التي يقود والدها حريتها ويمتعتها من الاتصال بأي شخص.

— هو رجالة كبير كان قد عاد للتو بعد غياب ثلاث سنوات ويستعد للسفر من جديد، واتخاذ قرارا بالبحث عن قمر لا يشير الدهشة.

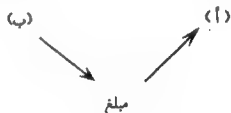
ذات طابع مختلف تحول دون تحقيق المشروع: فحليمة متزوجة وكذلك الأميرة لوزة، أما الأميرة جوهرة فهي كائن بحري وأبوها وحش كاسر، وتفرض مهراً على عطاياها لإيجاد حل للفتن، وتفرض الموت على من يفشل في ذلك.

— بمجرد ما يحاط الفتى علما بوجود الفتاة يحس نحوها بحب عنيف ويهجر كل شيء من أجل الوصول إلى الكائن البعيد الذي يتوقف عليه مصيره.

— المبلغ (وكذلك الفاعل الذي يحقق الوصل في الحالات التي يتدخل فيها الجان) يختفى بمجرد ما يتم التبليغ.

إن السمة الأساسية للطريقة الثالثة في توليد الحكاية هي ضرورة العمل على تغطية أقصى حد من التباعد بين الفاعلين، وهو تباعد يدخل جسديا ومعنويا في نطاق المطلق. فيبدو أن من المستحيل تماما أن يتمكن الشخصان من الالتقاء دون تدخل خارجي يحيطهما علماً بوجودهما المتبادل. ويدخل في نطاق المطلق أيضا رد الفعل الذي يبدو منهما كآثر للتبليغ. فإن (أ) يتم حبا على الفور من قبل أن يتأكد موضع حبه. والحقيقة أنه لا يحب ولكن يصبح هو نفسه الحب، كقالب فارغ يمتلئ فجأة بمادة وحيدة لا تحركها إلا فكرة واحدة. إن أبطال هذه الحكاية — كما سبق أن لاحظنا بالنسبة لبدور ليسوا أكثر من دعامة للمعنى المطلوب، وهذا المعنى المقول هو الذي يرسم خط سير كل منهم.

من الممكن إذن تقديم الطريقة الثالثة على الوجه الآتي:



حيث إن المعلومة المأخوذة عن (ب) تنتقل من خلال المبلغ إلى (أ) الذي يمسك على اللحاق به. ويمكن تقديمها أيضا على الوجه الآتي:

- عندما قصت يدور عليه حكايتها الغريبة كان هو الوحيد الذي صدقها على الفور قائلا لها: «كل ما حدث لك صحيح وإن كانت قصة هذا الفتى تعتبر لغزا لا أبجد له حلا» (٥٣٩).

وبالإضافة إلى صلاحية مرزوان لهذه المهمة، فإنه سيستفيد من تسلسل ظروف أزماتها صدف يمكن القول إنها رسمت بدقة بالغة:

- بعد شهر من السفر وصل إلى مدينة علم فيها أن الأمير ابن الملك شهرمان قد أصيب بالوسواس والجنون، ومن الطبيعي أن يتحدث الناس في شؤون الأمراء، خاصة إذا تعلق الأمر بمرض غريب.

- لا يتسائل مرزوان عن أي شيء ولكنه يحضى إلى جزر الخالدات التي تبعد شهرا عن طريق البحر وستة أشهر عن طريق البر. يبحر على سفينة تفرق أمام عاصفة شهرمان تماما. لماذا غرقت السفينة؟ قد يكون في هذا أثر لحكاية سابقة؟ مهما يكن، فإن الحكاية لا تهتم إلا بالفاعل ولا تشغل بالسفينة وبركابها.

- مرزوان يجيد السباحة ويمكن من الوصول إلى أسفل نوافذ القصر الذي يقيم فيه قمر، ويصل تماما في الوقت الذي كان الملك مجتمعاً فيه بجميع رجال القصر. ويقرر النص أن هذا هو «الأمر المقدرة» وهو ما يناسب الحال تماما.

- يوجد الوزير عند النافذة ويرى الشريك فاقدا الوعي فيفقدته بجذبه من شمره، ويحكى الوزير قصة قمر الذي يكاد أن يفقد الحياة من الهزال «أيامه لهيب ولياليه عذاب» (أسفل ص ٥٤) وذلك منذ الليلة المشهودة... إن مرزوان يجد الطرف الآخر من «الحلم» وأصبح اللغز محلولاً.

إننا نرى كيف تتخذ الحكاية ترتيبات سريعة ومختصرة وفعالة. ويمكننا أن نلاحظ شيئا آخر فيما يتعلق بترتيب سفر المبلغ بوجود (ب) للبعث عن (أ). لقد

سبق رؤينا أن حكاية نور وشمس تستخدم لانبثاق المعنى أحداً قد تعارض مع السلّمات الثقافية (١٣) وفي الحكاية محل البحث نجد شيئا من هذا القبيل عندما يرفض الفتى والفتاة الخضوع لإرادة والديهما. ولكن إذا اقتضى المعنى تحدى الثقافة في هذه الخصوصية، فإن الحكاية في خط سيرها عبر الأحداث تحترمها. لذلك، فإن الفتى هو الذي يجب أن ينتقل للحاق بالفتاة. وتشهد بهذا كل الحكايات التي تحمل فيها الطريقة الثالوثية. فإن الفتى دائما هو الذي يتلقى المعلومة ثم يرحل. إن بدور تمكن من أداء دور إيجابي طوال الجزء الثاني من الحكاية لأنها تتقصص شخصية قمر وتتصرف باسمه. وهذا الإبدال في الواقع مثير، وسنعاود الكلام عنه فيما بعد.

إننا سننتهي هذا التحليل بتناول تنظيم دور الصدفة في سير الحكاية. وقد رأينا مدى وضوح دور الصدفة في الحلقة المتعلقة بمرزوان. لم تكن هذه الحالة معزولة في الواقع. فالحكاية تطبق قاعدة حقيقية في تسلسل الأحداث تحكم خط سيرها. وإعمال هذه القاعدة يكون في غاية الوضوح عندما تعنى الحكاية بإيجاد فاعل احتياطي ليجرد أن يأخذ على عاتقه تنفيذ أمر ما. لقد بحثنا العديد من هذه الحالات في «حكاية نور وشمس»، ويمكننا أن نشير هنا إلى مثالين:

- عندما يتعقّب قمر الطائر يصل إلى مدينة تسكنها جماعات كافرة معادية للمسلمين ولكن يستقبله بستانى عجزو يقيم عنده لمدة عام، ويكشف في بستانه كنزا يملأ به أواني يرسلها بالسفينة، ويتوصل بهذه الوسيلة - كما نعلم - إلى العثور على بدور ثانية. وفي هذه الأثناء يموت البستانى المعجوز كما هو شأن كل فاعل احتياطي يأخذ على عاتقه أمراً محدداً بمجرد إنهاء مهمته. وكذلك نلاحظ أن مرزوان يتخفى ببساطة ولا يأتي له ذكر أبداً من جديد.

- عندما يصل أمجد إلى مدينة الجوس يستقبله فيها على الفور غياط مسلم في حين يقع أخوه أسيرا بين

الفتى والفتاة الدليل على وجود الصنم المطابق خلافاً لكل احتمال يمكن تصوره استناداً إلى منطق. إن الجان بإخصابها الواقع تكون قد وضعت نفسها فى خدمة المعنى المحرك الذى يقوم عليه المشروع .

والجان تختفى بمجرد إتمام مهمتها، أى بمجرد وضع المعلومة فى خدمة الحكاية، وبالتالي فهى لا تتدخل بعد هذا التنظيم الحدى الموضوع للحكاية. وإذا كان لدخولها قد اتخذ شكلاً خاصاً بدا فى المباشرة الشعرية حول جمال كل من الفتى والفتاة، فما ذلك إلا مجرد منطوق ثقافى مخصص لخدمة المستمع العربى دون أن يكون لها أى تأثير على ما تلاها من أحداث .

لقد سمع الجان إلى تحقيق اللقاء بين الفتى والفتاة ولكنها لم تأخذ على عاتقها القيام بأية مساهمة فى الأحداث المتلاحقة التى أدت إلى تحقق اللقاء. إنها تعود بالفتاة إلى الصين، تماماً كما تأخذ بلر فى حكاية أخرى من القاهرة لتتركه فى دمشق . ومن شأن هذا أن يعطى النتائج التى استخلصناها قوة أكبر : إن توجيه المعنى فى الطريق المرسوم ثم تريب العملية التى تؤدي إلى تحقيق المعنى يتعلق كل منهما بوظيفة مستقلة عن الأخرى. فالخارق لا يتدخل إلا باختصار دون أن يحل نفسه محل الحقيقى، ولكن هذا الانثناء السريع يكون له أثر فى كل ما يجرى بعد ذلك، ولا يمكن لأية إرادة واعية أن تنظم شؤونها بخارج النطاق الذى يفرضه الخارق. يعود كل من قمر وبدور إلى وضعهما السابق، ولا يوجد غيرهما شاهد على الأمر الغامض، ولكنهما يفضلان الموت والقيود فى السلاسل على أن يتحررهما أى شك. وعندما يلتقيان لا يعتركان، عن أية دهشة بخصوص الليلة التى وجدنا فيها سويها بعد أن توجه كل منهما إلى فراشه منفرداً فى مملكته. فمصيرهما واضح وجلى إلى الدرجة التى لا تسمح بالتساؤل، والأمنية ليست فى حاجة إلى عرض درافعها أو تبرير وسائلها ولا ذاكرة لها وكل قصتها تلخص فى ذاتها.

أيدى عبدة النار. يختفى الخياط بمجرد تنفيذ المهمة التى تقع على عاتقه ويحل محله كبير فرسان الملك. يصبح الفتى بعد مغامرة عاطفية غير متوقعة الوزير الأكبر الملك الجورس. فى المقابل يتعرض أسعد لحنه طويلة حتى يتم تخليصه. وهنا أيضاً نجد أن الحكاية تجتمد فرعاً من فروع السياق وتطلق فرعاً آخر بمعنى فى طريق طويل قبل أن تدبر عملية الوصل. والحكاية بالنسبة لهذين الشابين هى سلسلة من المصادفات التى تم تدويرها بإحكام .

الفاعل للخورق : الجان والأحلام

لقد تناولنا الخوارق فى «حكاية نور وشمس» بمناسبة دراسة كيفية تنفيذ المهام التى يكون على الفاعلين الرئيسيين تحقيقها، وقلنا إنها «استماعة الحكاية» وسائل عليها عندما تستنفذ الوسائل ذات الطابع العادى، وأضفنا إلى ذلك أن الخوارق تطوير لنجدة الرغبة^(١٤). و«حكاية قمر» من شأنها أن تثبت صحة النتائج الأولى التى استخلصناها، وهذه الحكاية تتيح لنا أن نحدد بدقة ما نعنيه بمجارة الفاعل المطلق. فالجان يتدخل منذ أول الحكاية بكيفية مذهلة، ولكن طبيعة هذه التدخل لا تختلف. وكذلك تجتهد الحكاية بالإضافة إلى الجان فاعلين من النوع نفسه فى صورة طائر أو حلم .

إننا نسمى الجان بالفاعل المطلق لأنها تمثل أقصى درجات القدرة على التدخل التى يعدها التصور المولّد. فهى التى تولّت المهمة المستحيلة الخاصة بالجمع بين قمر وبدور خلال الليل. وهى التى تعرفت الطبيعة للمذهلة للفتى والفتاة برغم آلاف الكيلو مترات التى تفصل بينهما وعدم معرفة أحدهما بالآخر. تتخطى قدرتها الزمان والمكان وتمتّع بوحى كونى حقيقى يمكنها من اكتشاف هوية الفتى والفتاة والتدبر بشأنها؛ بحيث تتحول إلى أداة للجمع بينهما. لقد تولّت الجان ضمان سير المعنى المطلوب فى طريقه عندما تركت لدى كل من

ويمكن التساؤل عن الإرادة التي يعبر عنها هذا الثالث. هل تعود الحكاية إلى نقطة البداية بمجرد أن تحقق الروصل للرسم؟ أو أن العودة في اتجاه الأب تشير على العكس إلى وجود تضاد عميق مسجود الفرصة للظهور؟ الحقيقة أنه قد ظهر فاعل مطلق آخر كى يحول دون الرجوع.

يقرر قمر العودة إلى والده بصحبة زوجته، وبعد شهر من السفر تخط القافلة رحالها في أحد المروج. يلحق الأمر بزوجه في جناحها وهي مستغرقة في النوم، وفي هذا المكان يجرى كل شيء. تلمى نسمة تحرك جانبها من القميص الحرير الذى تلبسه المرأة وتظهر جسداً أشد بياضاً من الثلج. وهذا الإخراج له دور وظيفي تماماً^(١). إنه يلفت نظر قمر ويثبت على جمال زوجته، فيعمد متفوحاً برغبته إلى فك الشريط الذى يحكم آخر رداء ترتديه، وعندئذ يكتشف في ثنية من الشريط عاتماً ذا فصر أحمر كالدم عليه سطران من كتابة غير مقروءة. يتجه إلى الخارج ليحاول فك رموز الكتابة على ضوء القمر وعندئذ ينقض عليه طائر يسرق الخادم ويظهر.

إن دقة التسلسل واضحة، لكن علينا أن نلاحظ بصفة خاصة سلوك الطائر. فالنص يقرر صراحة أن الطائر ينظم سرعته مع سرعة قمر وينتظره عندما يحس بالثعب، ولا يخشى إلا عندما يصل الرجل بعد عشرة أيام من السير للتواصل إلى مدينة مجهولة يحكمها الكفار ورفع على بعد ستة سفر من البلاد الإسلامية.

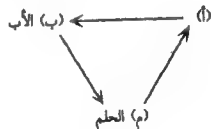
من الممكن أن نرى في هذه الحلقة، من حيث الترتيب الحداثي، أسلوباً كلاسيكياً لإعادة توجيه الحكاية، فيشير انفصلاً جليداً كى تعاد الحكاية السير في الطريق الذى أدى إلى الوصال الأول، مما يتيح الفرصة لإضافة العديد من المناورات التى توفر للحكاية اتساعاً أكبر، أى مجرد أسلوب للتكرار. فمن السائد أن تتصور سلسلة من

تلجأ الحكاية إلى وسيلة عليا لأنها تسمى لأن تحقق. وعندما تعرضت الحكاية لمضى جديد لجأت إلى فاعل مطلق آخر كان فعله أيضاً حاسماً. ويبدو هنا وجود مشروعين متجاهين كل منهما في خدمة إرادة مختلفة تحاول فرض التفسير الذى تسمى إلى تحقيقه.

فالحلم يتدخل فجأة وبصفة فورية تماماً كما يتدخل الجان، وذلك لإعطاء معلومة تحوى المعنى وتعيد توجيه الحكاية في الوقت نفسه، وهذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الحلم نقطة الاتصال بين المعنى والأحداث. ويمكننا أن نقسم العديد من الأمثلة على هذا التدخل، وذلك في الحكايات التى سبق أن أوردنا بيانها بمناسبة الطريقة التالية.

فالأميرة «لوزة» تتعرف وجود الأمير «باسمين» عندما حلمت به. والحلم هو الذى يفتح الأميرة «دنيا» بغمر الرجال ويدفعها إلى رفض كل عروض الزواج. تبدو وظيفة الحلم هنا في أنه يحيط علماً بسد الطريق أمام أى تطور يمكن أن يحول دون اللقاء الشخصيين اللذين يقضى مصيرهما بالوصل بينهما.

وفي القصة محل البحث يستمع قمر في الحلم - بعد أن يتزوج بدور - إلى أبيه وهو يوجه له لوماً مؤثراً، فيقرر عندئذ مغادرة الصين والرجوع إلى جزر المالدات. وفي طريق عودته يتعرض لاعتداء يؤثر في مصيره الذى كان قد تحدد بزواجه من بدور ويهدده. ويشير هذا الأمر صعوبة في التفسير. فلحساب أى مشروع يقوم الحلم بدوره، بوصفه فاعلاً مطلقاً؟ لقد تحقق هنا ثلاث جديد :



إذ إن تصرفه جاء خلال رحلة قمر إلى جزر الخالدات. إن الطائر حسب الظاهر يصعد في الوقت نفسه لمشروع وصال الشخصين المتماثلين ولنية العودة التي آثارها ما نسميه بلوعة الأب. إلا أن تدخل الطائرين المتصفين يعتبر من قبيل التطوير الذي يوقف التهديد ويقضى على عنصر القلق ويعيد الاتصال بين الفاعلين. إجمالاً، فإن كل هذه الحلقة يمكن ألا تكون مجرد إثارة للاتصال والمعجب. وقد كان هذا هو رد فعل البستاني المعجوز عند استماعه لرواية قمر عن المشهد الغريب الذي رآه للتو. لقد استخدم النص فعل تعجب وهو يعبر عن الغرابة والدهشة. ولا شك أن من بين وظائف الحكاية إثارة هذا التعجب الذي يعبر عن موقف ويتضمن حالة ذهنية. والدهشة المتعجبة كافية لذاتها، وهي تعكس ظاهرة لا تفسر لها ولا يسعى أحد لتوضيح معناها. ويكون التدخل الخارق في هذه الحالة موجهاً لفتح هذا المعنى ولإنهائه ثم لا يتبقى منه إلا أثره كطرفة، ويكون الخارق قد استخدم بوصفه أداة استخدماً كاملاً. فالجان والطير خيرة كانت أو شريرة، والأحلام ذات الفأل الحسن أو السيئ تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها دون أن يكون تدخلها محل تساؤل. وهي على الأكثر لا تؤخذ إلا بما هي دلالة على قدرية المصير سواء كان سعيها أو نعيها^(١٦).

ولكننا سبق أن قلنا إن الطائر عندما يبقى «قمر» في المدينة الجيهولة فهو لا يتصعد لمشروع الحكاية الأصلية إلا من حيث الظاهر، وإن دوره في هذا الخصوص كان سلبياً. فإن دور تظل على مسرح الأحداث مواصلة طريقها^(١٧)، وتصل مبتكرة في زى قمر إلى جزيرة الأبتوس حيث «تنزوج» حياة النفوس وتتولى ملك مملكة أرمنوس. فالطائر عندما يفصل بين الزوجين ويجمد حركة أحدهما، يبقى الآخر حراً في تحركاته، هذه نقطة مهمة إذا نظرنا إلى شخصية بدور ووظيفتها، وهي مسألة حاسمة إذ تسببت في إدخال حياة

الاتصالات من خلال إعمال أسلوب الانفصال ثم الالتقاء دون نهاية.

ومع هذا، فإن واقع الحال في الحكاية يثبت أن الأمر لا يتعلق بألية خاصة بترتيب أحداثها، ولكنه يتعلق بإدخال عنصر الحركة المزدوج الذي سبق لنا الإشارة إليه، والذي يدل على وجود تنازع في المعنى.

نلاحظ أولاً أن تدخل الطائر لا يقتصر على مجرد سرقة الخاتم وتوجيه قمر حتى يصل إلى تلك المدينة الجيهولة التي أهد إليها لمدة عام. فإن قمر يشاهد مشهداً عجيباً في الروضة التي يستقبله ويعني به فيها البستاني المعجوز. طائران يتصارعان حتى يتتصر أحدهما على الآخر ويقتله ويلقى به تحت أقدام الرجل. ثم يأتي طائران كبيران أخريان يقف أحدهما عند رأس الطائر القتيل والأخر عند ذيله، ويكيان بأسي (ويكي قمر أيضاً إذ يتذكر بدور) ويحفران حفرة يدفنان فيها الضحية، ويطيران ثم يعودان ومعهما الطائر القتال ويمزقانه لربما ويثران بقاياها على «القبر». عندئذ يكتشف قمر وجود الخاتم الطلسمي في حوصلة الطائر القتال الذي لم يكن سوى سارق الخاتم. ويفضل هذا الخاتم - كما سنعرف فيما بعد - ستمكن بدور من العثور على زوجها.

إن هذا الإخراج المخصص لعقاب الجاني في كل مرحلة من بكاء ودفن ومطاردة وتنفيذ لمؤثر حقاً. ونما يلتفت النظر أيضاً إضفاء الصفات الإنسانية على هذه التصرفات. ولكن قبل أن نتساءل عن المضمون الرمزي لهذه الحلقة لابد من تأكيد طابعها الوظيفي. فسرقة الخاتم تحقق أقصى اهتمام للطريق الذي يصل بدور إلى جزيرة الأبتوس عن الطريق الذي يؤدي بقمر إلى مدينة الكفسار. والطائر الأول إذن يمثل خطراً عند مشروع الحكاية الأصلية الذي يرمي إلى التقاء الفتى والفتاة.

ولكن يتعين علينا أن نلاحظ أن الطائر - من خلال الحركة نفسها - يمنع أيضاً عودة قمر إلى أبيه؛

- من الثابت أن أسطورة الخنثى تجدد منتهاها في أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق. oiseau phoenix، وقد يكون المفيد أن نعلم ما إذا كان في أصل الطائر المنتصب أثر للمحرقة التي يقف فيها يولد في الوقت نفسه من جنيد الطائر السحري الذي يولد نفسه بما هو رغبة دائمة الانتثاق.

عندما يتضح أن المعاني المتعارضة تتجابه في الحكاية يصبح من الضروري أن نتناول بالبحث جدلية المعنى الذي يحكم كل النص.

جدلية المعنى

بطريقة خارقة يجتمع الفتى بالفتاة وينفصلان مرة أخرى، وبعد ذلك لا تشير الحكاية إلى بدور أية إشارة حتى نهايتها. وفي مشهد التلاقي النهائي لا نعلم شيئا عن مصير كل من بدور وحياة النفوس. وهو مخرج عجيب لبطله قادت خط سير المشروع الرئيسي من أوله حتى نهايته. وهو المشروع الذي يرمي إلى الجمع بين شخصين متماثلين يتجانحان أخيرا في تحقيق المرام بعد أن كان الحلم قد تزود بأقصى الدرجات الدرامية للشوق.

قد يرى البعض في هذه الحكاية تجميعا تخكميا لحكائتين مختلفتين، وأن هذا مجرد أمر واقع قد استقر عليه النص العربي. ونحن نرى أن هذا الترتيب لم يكن عفويا ولا بريعا، وأنتا نواجه حالة تنازع للمعاني. وسنحاول أن نوضح أن النص لم يجر تجميعه بمعرفة تاسع مهمل، ولكنه جاء استجابة للمعنى الذي تأسس عليه. وفي النهاية تحدد الاستراتيجية التي يسيطر بها هذا المعنى على النص.

في اللحظة التي يجابه فيها الأمير أمجد تنفيذ حكم والده عليه بالموت، يلقي يمين من الشمر لهما مغزى، يقول فيها إن النساء شياطين خلقن للناس وإنهن مصدر كل شر يقع عليهن في حياتهم وفي إيمانهم. وكذلك عندما حاولت زوجا الأب غواية

النفوس في الحكاية بوصفها قريبة لبدور، وهي أيضا مسألة جوهرية لأن ارتباط المرأتين بقمر يؤدي إلى مولد أمجد وأسمد.

إن هذا كله يدفعنا إلى تغيير تقديرنا لتدخل الطائر المنتصب. يؤدي التدخل إلى تركيز الحكاية على بدور أي على العنصر النسائي بكامله وهو عنصر محكوم بسطوته العاطفية، وبهذا تمتد الحكاية عن النسق العادي الذي يستند إلى خطاب إيديولوجي يجعل السيادة للرجل، وتستسلم الحكاية للأقواء أي للفوضى. ثم يتمكن قمر بفضل الطائرين المنتصبين من العثور على الخاتم ومن إعلام بدور بوجوده، وبهذا يحول الطائران دون ضياع قمر ويمدان به إلى الحكاية، وينتظره كل من أمجد وأسمد كي يحقق مولدهما. لا يقتصر دور الطائرين إذن على تصحيح السياق الذي طوره الطائر المنتصب، بل يعاقب هذا الطائر بعد فوات الأوان لأنه يكون قد تسبب في إثارة فوران جنيد للوجود. ليس في هذا مجرد تكوين لمنحى إضافي في الحكاية، ولكنه إعداد للمجابهة النهائية بين المشاريع، وهو ما سنحاول إيضاحه.

تبقى بعد هذا مسألة المضمون الميثولوجي لهذه الحلقة، ونكتفي في هذا الشأن بالإشارة إلى بعض النقاط ونتركها لعناية علماء الأسطورة. وفي حدود الوضع الحالي لإمكاناتنا لا نستطيع إلا أن نلاحظ التحولات التي طرأت على تكوينات رمزية أصلية، وتجدد في نصنا بعض السمات المتأثرة بها. ونشير في هذا الشأن إلى اقتراحين:

- من الممكن أن نجد هنا أسطورة الطائر العاصفة Ziz الذي يحتل ألواح القمر ويشير الاضطراب في مجمع الآلهة (راجع: Encyclopaedia Universalis, 11/711, "Astrologie"، ولهذه الأسطورة وجود في ملحد بابل الذي يرى أن القمر «محتوى للمهام ومجموعة من التوترات الداخلية الكفيلة بملء الأولى دون انقطاع».

رجال المملكة يأمر بحبسه في البرج، ولكنه يعاني من صعوبة النوم ويحصل وزره مسؤول عن كل ما أصابه.

وتقدم الحكاية على لسانه قصائد حب مشحونة بالمعاطفة وخاصة عندما يتعرف الترتيب الذي وضعه مرزوان لإيهامه بموت ابنه (٥٦٠/١) - ٥٦١ قصيدة ثلاثية (وأخرى رباعية)، ويفرض على جميع سكان جزر الخالدات ارتداء الملابس السوداء، وعندما يصل جيشه إلى مدينة الجبوس تجد أن قواه لا تزال ترتدى ملابس الحلباد. وبني بيتا للأحزان يقضى فيه خمسة أيام من كل أسبوع ويمنع عن حضور اجتماعات مجلسه إلا يومي الإثنين والخميس. وفي النهاية نذكر بأنه يقضى ثلاث سنوات على رأس سر ابنه وهو يلوى من الحب.

قد يقول البعض إن كل هذا ليس إلا تعبيراً عن حزن الأب على وريثه وهو أمر طبيعي. وحتى لو سلمنا بهذا، فإننا نجد واقعة لا تفسير لها في حدود المنطق المذكور. قلماذا يقرر مرزوان أن الملك سيرفض السماح لابنه بالسفر؟ ولماذا يوصي قمر بادعاء الخروج في رحلة صيد ثم يومه الأب بوفاة ابنه حتى يمنعه من تعقبه؟ لو أن مشروع الحكاية هو مجرد جمع شمل الفتى والفتاة لما احتاج الأمر من الناحية الحداثيّة هذا السيناريو. فالأمر يتعلق بابنة ملك الصين، وأعرّ أمنية لشهرمان هي تحقيق مثل هذه الزيجة لابنه. والأولى أن يذهب بنفسه ليعلم يد ابنة الملك رسمياً، أو أن يحرص على سفر قمر محاطاً بموكب يليق به باعتباره ابن ملك. ولجأ كثير من الحكايات التي تتبع الطريقة الثالوية إلى مثل هذا النوع من الحلول.

لا يمكننا أن نأخذ بصورة الموت على أنها سياق صرف تلجأ إليه الحكاية لأن هذه الصورة تتخطى حدود متطلبات الحدث (١٨). بل يبدو أن هذا القتل المقصود - الذي يمكن أن ينظر إليه على أنه قتل حقيقي للأب - يستجيب لحاجة عميقة وهي إثارة انتشاق، أي بمعنى آخر تضاد. لم يعد الأب مجرد فاعل لا لزوم له يمكن

الأميرين صاحبا؛ «لعلن الله النساء والخائانات فاقدات العقل والدين». وأضافا: «كل واحدة منكما أشد شوما من الأخرى». وفي هذا القول تعبير دقيق عن رأي أيهما قمر عندما كان يرفض بهناد فكرة الزواج مشيراً إلى أن قرأه قد أقتنعه بحقيقة مكر النساء وكيدهن، وكان يتلو آيات الشعر التي تصف طبيعتهن الفاسدة.

ومن المهم التذكير بأن النص يؤكد هذا الموقف منذ بدايته، وذلك بعد عشرين سطراً بالدقة من بداية الحكاية. ونذكر أيضاً بأن غيابة النساء هي أساس مولد (الليالي): فرووجات شهرمار وشهرمان - دون أن يذكر لهن اسم - مصادر اللعنة التي تلقى بظلمها على علاقة الرجل بالمرأة. وقد أصابت هذه اللعنة قمر بقسوة لا مثيل لها؛ فقد أحببت زوجها ابنه اللعين أنجبهما منهما. ويمكن القول بأنها غيابة مزدوجة تصيبه في أعمق ذاته، وعند نهاية الحكاية سيبقى وحيداً مع والده.

في جميع الحالات التي تعمل فيها الطريقة الثالوية، تكون القطيعة بين الأب وابنه صنيعة ويكون وقها على الأب قاسياً. وفي حكايتنا بصفة خاصة، نجد أن ارتباط الأب بابنه يوصف بأنفعال عنيف مع تركيز مبالغ فيه مما لا بد أن تكون له دلالة.

لا شك أن الملك غيور ملك الصين يحب ابنته أيضاً وبني لها سبعة قصور دليلاً على حبه. وإذا كان يعبر بشدة عن استيائه منها أمام رفضها الزواج، فإنه يبكي بكاء حاراً وهي ترحل بصحبة قمر مبراً عن حزنه بيتين جميلين من الشعر حول الانفصال (٥٥٠/١). وفي نهاية الحكاية سيرحل بنفسه على رأس جيوشه كي يبحث عن بلور ويعود بها.

ولكن كل هذا لا يمكن أن يقارن بالوجد العنيف الذي يملأ قلب شهرمان نحو ابنه الوحيد، كما لا يقارن بعدد الإشارات الواردة في النص التي تشير إلى هذا الوجد. فهو يعبر في كل مناسبة عن حبه لابنه ولا يستطيع النوم إلا بجواره. وعندما يهينه ابنه أمام كبار

ولكن الذى يحدث أن قوى المعارضة لا تخضع لهذا الحب، على العكس هى تنظم نفسها لدحضه وإثبات طابعه المشووم، ويستعملون بكل ثقلهم إلى قمر الذى سيبدو عندئذ كرهان يتنازعه كل من القانون والرغبة. ومن المهم أن نحلل كيف سيوضع قمر بعد الالتقاء الثانى موضعاً يجعله يرفض هواء الذاتى.

السيطرة على النص

لقد كان فى إمكاننا، على ضوء بحثنا لوضع الحدث فى حكاية نور وشمس، أن نقرر أن «الحدث ليس مجرد علامة فى سياق ولكنه دلالة على الحركة أكثر» وأنه «لا يجوز أن يكون الحدث سبيلاً إلى تجزئة وتقطيع الحكاية بل يتعين أن يساعد على إدراك استراتيجة ما، إذ إنه لا يكتسب أهميته بالكامل إلا من خلال تسلسل مترابط» (٢٠).

إن تحليل الأحداث (ونذكر هذه الكلمة فى صيغة الجمع قصداً) التى تفتح الطريق إلى الجزء الأخير من الحكاية يسمح لنا بأن نحدد المسائل أكثر.

وأول ما نلاحظه فى هذا الشأن أن الحكاية تقدم شخصين جديدين، ونجد أن العناصر المتعلقة بهما يرتبط بعضها بالمعنى، ويرتبط بعضها الآخر بالسرد الحكائى. وبعبارة أخرى، يرتبط بعضها بالهدف المقصود من الرواية ويرتبط بعضها الآخر بمصير الرواية. تتناوب زججى قمر رغبة عينية نحو الأيمن مع أن كلا منهما تعتبر زوج أب لأحدهما، وعندما يحيط مرهما تشكوآن أمجد وأسعد لقمر وتكهمازهما بمحاولة الاعتداء عليهما، فيحكم قمر على ابنيه بالموت.

إن رد فعل قمر مع كل ما يحيط به مثير للدهشة حقاً. فمن غير أن يستمع لولديه يأمر بقتلهم فى السلاسل ورضمهما فى صندوق وإعدامهما. وكان يمكن أن تضح الحقيقة بسهولة بإجراء مواجهة وإبراز الخطابين اللذين حررتهم كل من بدور وحياة يخط

إيماله. وكان يمكن للأب أن يصبح مربعاً لو أن الحب الذى يعبر عنه يمثل تشويشاً على المشروع الذى تناضل الحكاية دون انقطاع لتحقيقه. إن هدف الأب يدخل فى النطاق الأخلاقى والاجتماعى والسياسى، فى حين أن رغبة الابن تخرج عن هذا النطاق. فالابن يسعى إلى فرض رغبته ويخاطر مسالكة ويريد أن يكون وحده المسؤول عن نفسه. ومن المدهش أن نلاحظ أن مرزوان لا يحيط الأب علماً بهوية الفتاة. وينبشّر فيما بعد إلى موقف مشابه بمناسبة التعارض الذى يضع بدور وحياة من ناحية فى مواجهة أمجد وأسعد من ناحية أخرى. فالحكاية ترفض أى حل يمكن أن يخفف من التعارض الذى تطلق عليه منذ الآن التعارض بين القانون والرغبة. إن التقاء قمر وبدور يهر عن انتصار الرغبة ولا يتعين أن يحقق هذا الانتصار الصلح بين الرغبة والقانون. وعلاقة التضاد القائمة بين المعنيين المحركين اللذين ولدا النص لا يمكن أن تقهر أو أن يقتل من شأنها. لقد استبعد شهرمان من مشروع لقاء الفتى بالفتاة لأنه ليس فاعلاً فى هذه العلاقة، ولأن مهمته المرسومة تقضى بأن يبقى فى حدود موقف مقابل ومعارض. إن الوجد الذى يعبر عنه - سواء بشكل مباشر أو من خلال الحلم - له شأن خطير، وهو يرمى بكل ثقله إلى إجراء تغيير فى المشروع.

وعلى أن نبحث عن السبب العميق لهذا التضاد فى موقف قمر. فلا يوجد فى الحقيقة تعارض بين رفضه كل زواج وهواه المشاخي لبدور، لأنهما يتنايان مما يرضى الخوض لأوامر القانون. بمجرد ما يرى أحدهما والآخر يتسحابان، بل الأصح أن نقول يصحبان، إذ إن الحكاية لا تقدم فريدين متحابين فى ظل مغامرة خاصة ولكنها تقدم فاعلين للحب مبررين عن قدر عام، فالحب لا يتحقق هنا فى ظل قدر فردى ولكنه يفرض نفسه على أنه معنى ويظهر بما هو شكل أساسى للوجود، والحكاية هنا ليست مجرد فرصة لتقرير ذلك ولكنها تنشأ من هذا القول (٢١).

يلحق بحتمية المعنى، وعندئذ يمكن لكل شيء أن يتدرج في النظام، ولكن بعد أن تتاح الفرصة للمعنى كي يتجلى.

إن المعنى المحرك والحدث المؤشر بالحركة يدلان على أن المبادرة قد غيرت محلها. فبدور - فاعلة الحب (ومعها صورتها حياء) - تواصل بالضرورة اقتضاء ذاتها وتحب ابن قمر نفسه، وهو مشروع جنوني لا يمكن أن يجد نفسه تبريراً إلا من خلال رغبة، بل في رغبة لها في الحقيقة طابع مطلق. إن بدور لا تحب رجلاً آخر ولا تخضع لمجرد نزوة، ولكنها تبقى على نفسها في ظل إرادة محومة وتحقق طبعاً ذاتياً.

ومن هنا أمكن للفتح أن يلعب دوره في الحكاية، ومن هنا نفهم أيضاً المعنى الذي دفع الراوى العربى إلى ضم الجزء الثالث من الحكاية إلى الجزئين السابقين. لو أن الأمر قد تعلق بزواج أبا كات لمبر ذلك عن نزق فردى وعن مجنون قد يكون له مغزى، ولكن دون أن يصبح الأمر نموذجياً بما فيه الكفاية. وقد حدث هذا بالفعل في حكاية قمر وحليمة؛ عندما عوقبت الزوج الخائنة العقاب الذى تستحقه. إلا أن بدور تمثل شيئاً أكثر من هذا: إنها رغبة لا تقهر تهدد نظاماً ثقافياً.

والفتح الذى رسمته الحكاية هو أنها سمحت للرغبة بأن تلعب إلى نهاية مداها، وأن تصبح عن نفسها فى أقصى نتائجها، حتى يتمكن أن يظهر عندئذ فسادها غير المحتمل. هذه هي استراتيجية النظام الأخلاقى الذى يستحوذ الآن على الحكاية كى يصل بها إلى نهايتها. علينا أن نحلل هذا السلوك قبل أن نطرح المشكلة التى تبدو لنا مرة أخرى أساسية وهى مشكلة غالبية النص الحكائى.

لقد سبق أن درسنا تفصيلاً فى «حكاية نور وشمس» العملية التى تسمح للمشروع بأن يصل إلى النهاية المعلن عنها منذ بداية الحكاية. لقد حرص التصور المولد بحزم على إزاحة كل عناصر التشويش التى تهدد النهاية السعيدة لغامرة فرقة (٢١).

بدها، والنص نفسه يقرر فى تطوره بأن هذا كان من السهل حدوثه. فقبل التنفيذ على أمجد وأسد يطلبان من الجلال أن ينقل إلى قمر رسالتهم الأخيرة التى يأخذان عليه فيها أنه قام بإعدامهما وهو يجهل ما إذا كانا برهين أو مدانين ودون أن يتمحّص الأمور (العودة ص ٥٧٧). هذا هو رد فعلهما الوحيد، وإنهما يقبلان القيد فى السلاسل والإلقاء بهما فى صندوق ومضيان إلى الموت دون احتجاج مع أنهما كانا قد قتلا الخادم الذى نقل إليهما طلب زوجى أيهما. وغاية ما اهتم به كل منهما أن يعدم أولاً حتى لا يشهد موت أخيه. وتنبأ الضمحيين والجلال مشاعر متشابهة حتى إن الضمحيين تغلذان الجلال من هجوم الأسد ثم تستسلمان له كى ينفذ واجبه.

سلطة مطلقة من الأب ثم وقوع معجزة تنقذ الولدين مع توافر دم الأسد للإيهام بأن التنفيذ قد تم. إننا نجد هنا بلا شك تذكراً بتضحية أخرى وتفسير آخر وسلام آخر. ولكن هذا يؤكد لنا أن الهدف المرسوم هو الذى يحدد قدره الذاتى، فلا توجد فى الحكاية لامقولة كما لا توجد فيها أيضاً شخصيات تقدم أمام المواقف ردود فعل نابعة عن إرادتها.

لقد قدرت الحكاية أن على الولدين أن يرحلا، وهى لا تستطيع أن تسمح لهما بتقديم دليل برايتهما على الفور. يتعين أن تظهر هذه البراءة بعد رحيلهما، وعلى التصديق، بفضل رسالتى المرائين بعد العثور عليهما فى ثيابا الملابس الملطخة بدماء الأسد. ويقتنع قمر فوراً ولا يهتم بتمحيص دليل البراءة أكثر مما اهتم بتمحيص دليل الإدانة.

الخلاصة: أن المنطق قد تأخر قليلاً عن الهدف المرسوم، وتم إبطال مفعوله للوقت اللازم كى تتحقق الضرورة التى تفرضها الحكاية، فهى ترسم حكماً ظالماً بالموت ثم تحمل على عدم تنفيذه. ويمكن القول بأن زمن الحكاية هو الوقت الذى يسمح لمنطق الأشياء بأن

تغير وظيفتها. بمجرد أن تسمع منادياً عاماً يعلن عن البحث عن أسعد تقوم بتسلحه في الحال.

- بعد اجتماع شمل الآخرين من جنيد يقرران الرحيل سوا للحاق بقمر. ولنا أن تتسائل هنا، هل نجد في هذا أراً لنهايات سابقة ليس فيها حياة وبدور زوجي أب؟ وهل في هذا أعمال لقاعدة عودة الفاعلين في النهاية إلى نقطة انطلاقهم بمودة الابنين إلى والدهما؟

إلا أن الوصلة التي تمت إضافتها لا تسمح بهذه النهاية، إذ ليس من شأن هذه النهاية إيجاد تسوية لمواقف الفاعلين والقوى الموجودة. ما الذي يحدث إذن؟ تصل على التوالي أمام المدينة التي يوجد فيها الأميران أربعة جيوش :

- جيش مرجانة التي جاءت تبحث عن أسعد.

- جيش غيور الذي جاء للبحث عن ابنته بدور وزوجها قمر.

- قمر على رأس جيوش ملك الأبنوس بحثاً عن ولديه.

- شهرمان في ملابس الحداد هو وجيشه بحثاً عن ابنه قمر.

ولا يقدم النص تفسيراً لهذه التعقيد العامة. ولكن لا يجب أن نهش من ذلك، فالحكاية قد استعدت الجيوش الأربعة لأنها قررت وضع نهاية للمغامرة. وتشير ترجمة جالان وحدها إلى دهشة ملك الأبنوس من أن ملكاً في قوة غيور قد قام بهذه الرحلة الطويلة الشاقة مدفوعاً بالرغبة في رؤية ابنته. ولا يمر أي نص عربي في حوزتنا عن هذه الدهشة بما يجعلنا نعتقد أنها إضافة من جالان الذي يبحث عن الدوافع النفسية المحركة للشخصيات في المكان الذي يجب فيه اكتشاف آلية العملية الكفيلة بتحقيق المعنى. وللوصول إلى معنى النص يمين أولاً تحليل النتيجة التي انتهت إليها (٢٢).

فما هذه النتيجة؟

يتزوج أسعد مرجانة كما يتزوج أمجد بستان بنت بهرام. ووفقاً لترجمة جالان يعود الأول إلى ملكة زوجها

لو أن «حكاية قمر وبدور» انتهت في جزيرة الأبنوس بعد لقائهما النهائي، لكننا أمام نموذج في الأداء مشابه. فمن الناحية الحكائية كان اللقاء الثاني للفتى والفتاة محكوماً بسلسلة من المصادفات المختارة بدقة بحيث لا تترك مجالاً لأية مفاجأة. قد يقترب المشروع من الخطر، ولكن اليد الواقة التي تدفعه تؤدي إلى تحقيقه بإرادة، نحس أنها نابعة من طبيعته. إن التهديد بالخطر يصبح مقبولاً لأنه يحقق قدراً أكبر من السعادة الجمالية، إلا أن الحكاية تنتزع حقها في تحقيق السعادة المقدرة لها.

ولكن الذي يحدث أن الحكاية لا تتوقف في جزيرة الأبنوس إلا عند ماردوس فقط، ويظهر أن الأمر لا يتعلق بمجرد تجميع للنصوص ولكن بتعقيد لها محكوم بتنازع في المعنى. ومن المهم هنا أيضاً أن يكون استنادنا على الوقائع. إن الإيقاع المتصاعد بنى عن اقتراب الحل النهائي للمتقدمة. لقد مرت الحكاية حتى هذه اللحظة في التواءات لا عد لها، وهي تسير الآن في خط مستقيم نحو الهدف وتقدم بغير تردد حلاً للمشاكل التي كانت تستصعب منطقياً على أي حل:

- يعثر بهرام على أسعد في المقبرة ويعود به إلى المنزل الذي كان قد سجن فيه وعانى فيه من كل أصناف التعذيب. أما بستان - الفتاة التي كانت قد سامته سوء المعاملة - فتدخل ومعها إبريق ماء وخيزر وعصا. ويكفي أسعد أن يركب له قلب معذبه الجميلة وتحول عدوة الأمس فوراً إلى شريكة اليوم.

ويمكن أن نجد تفسيراً واضحاً لغيبة الانتقال التدريجي غيباً تاماً إذا كان اهتمامنا منصّباً على استراتيجية الحكاية وليس على طبيعة الشخصيات. لقد حددت هذه الاستراتيجية نهاية للمغامرة، فلا يجب أن يصان أسعد ثانية من التجول والارتحال. والفتاة التي كانت تشغل دوراً ثانوياً يقوم على العدوان تصبح فاعلاً ملقى على عاتقه دور جديد. إنها لا تغير طبيعتها ولكنها

الإسلامي المنصوص عليه في الآية ١٥ من سورة النساء : «واللاتي يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدهن عليهن أربعة منكم فإن شهدوا فأمسكوهن في البيوت حتى يتوفاهن الله أو يجعل الله لهن سبيلاً» . صدق الله العظيم .

لقد أصبح وجودهما غير مقبول سواء من الناحية الأخلاقية أو الاجتماعية، بل لا يمكن إيجاد تفسير له. ولكن مصيرهما قد أثار مع هذا انتباهنا، إذ إن الحكاية لا تفرض عليهما أى إجراء كما فعلت على سبيل المثال حكاية أخرى بالنسبة لحليمة التى خانت زوجها المعجوز مستجيبة لنداء رغبتها نحو قمر، وذلك فى حكاية من الحكايات التى تأخذ بالطريقة الشالوية التى سبق لنا الإشارة إليها. بل إن الأمر لا يقتصر على مجرد عدم توقيع الجزاء مما يجعل مصير المرأتين جديراً بالتحليل.

يعلم الملك غيور من زوج ابنته قمر بكل ما جرى، فيكون موقفه هو موقف الأب الذى حرم من ابنته طويلاً (ص ٦١٧، نهاية الليلة ٢٨٣) ولا يبدو عليه أن سلوك ابنته يشوه على أى وجه. إنه يعود بها معه، وهذا يعتبر من الناحية الشرعية قبولاً لرفض الزوج استرجاع زوجته. ولكن اللدخس حقاً أنه يصحب معه إلى الصين أمجد أيضاً، ويبدو أن الأخير لا يتذكر على أى وجه الدور الذى لعبته أمه فى الأحداث.

إننا نتذكر بلا شك أن بدور لم تقبل فى يوم من الأيام أن تفرض عليها أية سلطة أو أن يحول حائل دون تحقيق لإرادتها. وهى عندما تحب ابن زوجها، فإنها تعود إلى نفسها دون أن يتغير فيها شئ . لقد أحبت صورلها فى قمر لم فى أسعد ابن قمر، وفى النهاية، تعود مع ابنها شخصياً إلى حيث كانت عند البداية. ويجد غيور فى أمجد ابنته بدور فى صورة رجل فيوليه فوراً عرش البلاد. لقد وجد حلاً كاملاً لمشاكله عندما جمع معه الأم والأبن.

فى حين يصبح أمجد ملكاً على بلاد الجوس عبدة النار ويهديهم إلى الإسلام. أما الطبعات العربية فتذهب فى هذا الشأن مذهباً مختلفاً. فإن الملوك يتوجهون كلهم إلى جزيرة الأبتوس حيث يقضون شهراً وبعد انتهائهم :

— يعود غيور إلى الصين ومعه ابنته بدور وحفيده أمجد الذى يوليه عرشه. ويمكننا أن نفترض أنهم اصطحبوا معهم بستان .

— يولى قمر ابنة أسعد عرش أرمنوس فى جزيرة الأبتوس. ويسلو بعض الغموض فى مصير الزوجة مرجانة. فالطبعات العربية تعيدها بمفردها إلى مملكتها بعد زواجها من أسعد، وهو أمر عجيب، ولكنه لا يغير شيئاً فى الترتيبات الأساسية للحكاية، وهى مشتركة بين جميع الطبعات.

أول هذه الترتيبات: عودة قمر إلى جزر الخالدات برفقة والده شهرمان. إنه يعود إلى نقطة البداية ويوجد نفسه كما كان قبل تدخل الجان وحيدا، وقد ازداد اقتناعاً بالطبيعة الفاسدة للمرأة وبشوم الرغبة التى تدفع بالرجل نحوها.

لقد أتاح الجمع بين الحكايتين — قمر وبدور من ناحية وأمجد وأسعد من ناحية أخرى — إقامة الدليل على صحة هذه المقولة مع إبطال النهاية السعيدة للجزء الأول التى قامت على انتصار الرغبة، وتقديم الدليل على أن الرغبة فى الحقيقة لا تؤدي إلا إلى المتاعب. يهجر قمر بعودته إلى أبيه زوجيه الخائنتين وولديه منهما فى الوقت نفسه، وفى هذه القطيعة النهائية ما يؤكد انتصار القانون إلى حد محو الآثار التى تربت على الاختلال .

أما التدبير الآخر فيخص بدور وحياة. إننا نلاحظ أنهما لا يقومان بأى دور منذ اللحظة التى يتم فيها اكتشاف خيانتهم. فقد أقسم قمر على عدم رؤيتهما من جديد، وبهذا فقدنا الحياة فى الحكاية ونالتا الجزاء

يظهر لنا في هذه الحكاية أيضاً أن خاتمتها لا تستند استراتيجياً المعاني، والخاتمة على الأكثر لا تدل إلا على انتصار خطاب يحرص على إبداء تفوقه قبل مغادرته الحياة، ولكن هذا الانتصار النهائي لا يعني أنه استحوذ على النص من حيث هو مجال لانبثاق المعنى. وتقدم لنا الحكاية محل البحث مثلاً ملفتاً للنظر لنص مفتوح يسمح لمختلف مراتب الخطاب بالتعبير عن نفسها وبأن تتجابه عند الزوم، والأمر لا يقتصر على مجرد إدارة الحكاية نحو خاتمة سعيدة أو مقبولة أخلاقياً وفقاً لقوانين نمط في الحياة، ومباراة أخرى، فإن الحكاية لا تضع نفسها تحت التصرف الكامل لإيديولوجية سائدة ولا تبعد نفسها عن المواقف المدانة ثقافياً، ونشير هنا إلى المكانة التي تغطي بها (ألف ليلة وليلة) في الثقافة العربية الإسلامية. ودون معالجة هذه المشكلة نكتفي بالتساؤل استناداً إلى ملاحظتنا عن كيف تنفتح على نفسها وكيف يمكن لشقافة أن تنظر إلى هذا النص؟ وفيما يتعلق بالنص الذي نتناوله نرى خطابين يتنازعانه. فعندما تختار الحكاية بدور وحياة بالذات دون أية زوجي أب غير معروفين، فإنها تكون قد اختارت مرامها، إنها تعهد فتح الحكاية التي كانت قد انتهت من حيث الظاهر، وذلك لاستغلالها من جديد وإعادة ترتيب فهمنا لها. نجد هنا إجابة أولى عن السؤال الذي وجهناه: «هل يمكن للشاهد أن يوظف حكاية بقوة تكفي كي يبطل آلياتها ويحل محلها نموذجاً مختلفاً؟» (٢٤). ذلك لأننا نعتقد أننا في مواجهة حالة انحراف بالحكاية، بالقدر الذي يشهد فيه أن النص العربي النهائي هو نتاج تجميع حكايتين هنليتين إحداهما مستقلة عن الأخرى.

وإننا نكرر القول: إذا كان هذا الانحراف قد ضمن خاتمة مقبولة من القضية التي تعطلتها، فإن هذا لا يغير من أن الحكاية تنفتح أيضاً لخطاب مقبول من قضية أخرى. فإذا كان القانون في النص العربي هو الذي انتصر في نهاية الأمر على الرغبة، فلقد أتيت للأخيرة

أما «حياة» فلم تكن لها في أي وقت حياة خلاف تلك التي منحها لها بدور. فيدور هي التي اكتشفتها ثم تزوجتها ثم زوجها بمهرقتها لقمر، وكانت وظيفة «حياة» هي مجرد منح الحياة لأسعد حتى يتيح بهذا الفرصة لرغبة جديدة لم تجسر ربما على الجمع بين بدور وابنها شخصياً. تقوم «حياة» بضبط سلوكها على سلوك بدور في كل شيء ولا تأخذ أية مبادرة وتبقى هي الشخصية الوحيدة التي لا يشار إليها بأى ذكر عند تقديم الحل النهائي. ويمكن أن نفترض أنها تعود إلى والدها في جزر الأبتوس التي سيعتلى ابنها عرشها.

لا يتبع أسعد ولا أسعد أباه. لقد كانا محللاً لرغبة مدانة، ومع أنهما لم يستجيبا لها، فإن الحكاية تعتبرهما ورة للرغبة لا للقانون. إن المغزى غامض للغاية فلا ينتهي أي شيء في الصورة التي تقتضيها المشاعر الطيبة، بل يمكن القول بأن لا شيء ينتهي، كأن الأطراف الموجودة تنسحب إلى مواقعها الأصلية بعد صراع تظل نتيجته غير مؤكدة.

ولذاً كنا بما سبق أن كتبناه حول غائية الحكاية وحرية النص:

«وفي رأينا أن الغائية مرتبطة بكيفية السير والتقدم أكثر من ارتباطها بالنهاية. فهذا التعبير الأخير يشير إلى الحل النهائي لموقف محدد ويميل إلى تحليل النتيجة. إلا أن الغائية لا تقتصر على مجرد الوصول إلى هذه النتيجة أو تلك ... فهي قائمة في مواضع أخرى وتجدها منصوباً عليها في كامل النص وفي الطرق التي اتبعها وفي آلياته وعجلياته بل وفي منطقات الحكاية. فالنص له مضمون عميق ولا يكتفى بإدارة ما يطرا فيه ولكنه يحتوي على معنى ويضمن التعبير عنه ويختار لذلك خط سير محدد» (٢٣).

المعنى بأن يندمج فى نسيج كائن حى. وهذه الملاحظة تبدو لنا ذات أهمية كبيرة فى دراسة نسب الحكايات وانتقالها التاريخى من مجال ثقافى إلى آخر.

يبدو أن هذا الاختيار الأول لنظريتنا حول التصور المولد le schéma générateur يؤكد صحة النتائج الست التى كنا قد انتهينا إليها. ولا يمكننا أن نمضى قدماً قبل أن نجري بحثين تكميليّين :

١ - تحديد وظيفة الحكاية فى الثقافة العربية الإسلامية (٢٥).

٢ - إحصاء النصوص الموجودة فى (الف ليلة وليلة) التى تبدو لنا أنها نتاج تصور مولد (٢٦).

وعلى ضوء النتائج التى نحصل عليها سيكون فى مقدورنا تقديم نظرية كاملة عن توليد الحكاية.

الفرصة مع هذا التعبير عن نفسها. وتستثير فيما بعد إلى أن الإدانة الثقافية لكل أنواع الرغبات المتحرقة الموجهة إلى المحارم أو الجنس الواحد أو الحيوان أو غيرها لا تلغى ما أبرزه النص من هذه الرغبات. لقد انتهت حكاية قمر وبدر بإعادة النظام، ولكن الإخلال بهذا النظام هو الذى كون النص. وعندما تنجح الخطاب الأخلاقى فى توظيف الفاعلين لصالحه، فإنه لم يمح شيئاً من الآثار التى تركتها الرغبة. إن ذاكرة النص لم تتخلص من بدور.

ونبدى ملاحظة أخيرة، إن الانحراف بالحكاية فى هذه الحالة قد تم عن طريق إطالة الحكاية دون المساس بآليات توليد النص. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد إضافة مغامرة ما أو إعادة توصيل التسلسل بعد قطعيه، ولكن الأمر يتعلق بتطعيم حقيقى لمعنى بكيفية تسمح لهذا

المواش

١ - الطبقات :

- دار المودة، بيروت، ١٩٧٩.
- المنوان : حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان .
- ١٣ / ٥٠٧١، الليالى من ١٩٨ إلى ٢٨٤.
- بولاق :
- القاهرة طبعة ثالثة، ١٣١١.
- المنوان : عمال لمنوان المودة .
- ٣٢٧/١، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٩.
- الطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٧.
- الطبعة الرابعة من طبعة الأب أنطون صالحى، ١٨٨٩.
- المنوان : حكاية الملك شهرمان وابنه قمر الزمان.
- ٢٣١/٢، ٣، الليالى من ١٧٢ إلى ٢٤٧.

الترجمات الفرنسية :

- Garnier-Flammarion - Galland، ١٩٦٥.
- المنوان Histoire des amours de Camaralzaman, prince des enfants de Khaledan et de Badoure, princesse de la Chine
- ١٤٥/٢، الليالى من ٢١١ إلى ٢٣٦، وهى لا تتضمن حكاية نعمات ونعم التى توجد فى الطبقات العربية الثلاث.
- Robert Laffont - Mardrus، ١٩٨٠.

Histoire de Kamaralzaman avec la princesse Boudour

- المنوان : المنوان
- ٥٤٧/١، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٣٤. وهى لا تتضمن حكاية أمجد وأسعد وإن احتفلت بحكاية نعمات ونعم على أنها حكاية مستقلة.

الترجمات الإنجليزية :

Kamashastra Society for private subscribers only- Burton

Tale of Kamar al- Zaman

- الجزء الثالث والرابع، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٨، وهى تنقل بالدقة طبعة بولاق بما فى ذلك حكاية أمجد وأسعد، وكذلك حكاية نعمات ونعم.

٢ - Penzer (N.M.) et Tawney (C.H.) *The Ocean of Story*, Londres, 1923, t. VI, no. 124.

- ٣ - راجع ما سبق في صفحة ٦٦ حول استخدام هذه الصيغة في حكاية نور وشمس، وحول التمييز الممكن بين صياغة قصيرة وصياغة طويلة.
- ٤ - أو ابتداء الانفعال. إننا بطبيعة الحال لا نذكر وجود الحب في الحكاية، بل إننا نؤكد العكس! إن الحكاية ترثع من قدر الحب إلى مستوى الشكل المطلق المجرد الذي يمر عن نفسه خارج حدود الأفراد وأوضاعهم الخاصة. إن الحكاية تجتذ الأفراد باعتبارهم مجرد قاعلين في خدمة مشروع أشمل من حدودهم. وإننا لا ندفع إلى إجراؤه مقارنة بين هذا الأسلوب في التقديم وأسلوب التراجيديا كما عرضه أوسلو في كتابه عن الشعر. فالتقريب بين الأسلوبين يجب أن يتم بحرص، وسنحاول ذلك منهجيا عند استخلاص نظرنا عن شاعرية الحكاية.
- ٥ - راجع ما سبق في صفحة ٥٤ عن أصول الفاعلين.
- ٦ - إن الأمر يتعلق بالأمر تاج الملوك، المودة الجزء الأول من ٣٢٧، وبلواق الجزء الأول من ٢٢٠، والكافوليكية الجزء الثاني من ١٠٣، ومارفروس الجزء الأول من ٤٤٢ - ٤٦٥. راجع Elisséeff رقم ٩ من ١٩٢.
- ٧ - هي حكاية بدر باسم بن شهرمان، Elisséeff رقم ١٤٤ من ٢٠٠، بلواق الجزء الثالث من ٢٢٧، الكافوليكية الجزء الخامس من ٢١، جلالان الجزء الثاني من ٣١١ - ٣٧٥، مارفروس الجزء الثاني من ٦٢ - ٩٢.
- ٨ - هي حكاية قمر وأمارة الصالح، Elisséeff رقم ١٥٨ من ٢٠٢، بلواق الجزء الرابع من ٢٢٦، الكافوليكية الجزء السابع من ١٥٠، مارفروس الجزء الثاني من ٤١١ - ٤٣٧.
- ٩ - مارفروس الجزء الثاني من ٧٧٨.
- ١٠ - مارفروس الجزء الثاني من ١٠٥٥ - ١٠١٣، ولا تذكر لية طجة عربة هذه الحكاية. راجع ما سبق من ٣٠ - ٣١.
- ١١ - راجع ما سبق في ص ٥١ وما بعدها، بلر والجان ولينة عمه.
- ١٢ - وهذا هو شأن كل الفاعلين الذين لا يمتدحونهم تنفيذ أمر محدد. راجع ما سبق من ٥٠ حول مد الطريق أمام سباق عطر.
- ١٣ - راجع ما سبق من ٦٠ وما بعدها حول أحوال الحدث والتتابع للحدث إليها التي تثبت صحتها كلها هنا.
- ١٤ - ما سبق من ٨٤ حول منطقات السرد بوصفة بأنه يسمح باستجاب المخطأ الثقافي.
- ١٥ - حول وظيفة التنبؤ الرصالي الذي أشركنا إليه في دراستنا السابقة راجع ما سبق من ٤٩.
- ١٦ - إننا لا نبحث هنا إلا وظيفة العار في الليالي. أما موضوع طبيعة العار فربما نعمل بالنسبة لها إلى أعمال تدور حول المحبوب والعار في إسلام القرون الوسطى، طجة J.A. بلزيس، ١٩٧٨ وهي تقدم أفكارا لية في تحليلها.
- ١٧ - لن نتناول بالدراسة ترتيب السرد حتى اللقاء الثاني وسنكتفي بالإشارة إلى بعض النقاط خلال العرض. إن التسلسل السياتي يؤكد النتائج التي سبق أن انتهينا إليها في دراستنا السابقة وهي تتولى تحفيدها فيما بعد صيغة ١٣٤.
- ١٨ - يبدو لنا أن تقدير احتياجات الحدث هما لخصيرون للمنى من النقاط المهمة الجديرة بالبحث، وسنحاول تناولها في دراستنا التالية.
- ١٩ - راجع ما سبق في ص ٣٨ و ١٠٤ هامش ١
- ٢٠ - راجع ما سبق في ص ٦٦ - ٦٧.
- ٢١ - راجع ما سبق في ص ٧٣ إلى ٨٣.
- ٢٢ - ذلك أن هذا الوجود على مثل هذا النطاق الرابع يبدو غير متوقع من حيث منطق الأحداث: كيف يمكن أن تترك ملكة مملكتها وتقرود جيشها للبحث عن لى لا تكاد تعرفه، وأن يغادر غير بلده الصين وشأن زمان جزر الخلافات، وذلك للبحث عن نى وفناء تركا ديارهما منذ سبعة عشر عاما على الأقل؟ وكيف يمكن أن يتقبل الجميع أمام مدينة الجورس تناماً، برغم علم وجود أية دلالة سابقة تشير إلى هذا المكان ليتوجه الكل إليه؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة لا أهمية لها، فالحدث لم يتحقق منا إلا للتعبير عن إرادة للمنى. إن مدينة الجورس في هذه الحالة ليست أكثر من مكان هنسي لتتجمع فيه الضرورات. والحكاية في الأدب العربي للقرون الوسطى هي النص الوحيد الذي يتدح عيالا ثانيا له، وسنعالج هذا الموضوع تفصيلا في دراستنا التالية.
- ٢٣ - راجع ما سبق في ص ٩٠.
- ٢٤ - راجع ما سبق في ص ٩١.
- ٢٥ - بالنسبة لعلاقتها مع ما نسميه بأدب الكتبة، وسنحاول تحديد مركز الحكاية في الاستراتيجيات العامة التي وضعت لتشكيل العالم للثقافة.
- ٢٦ - لا نهدف من وراء هذا إلى مجرد حصر المجموعة، ولكننا نحاول بهذا جميع أكبر قدر من المعلومات التي يمكن أن نساعد تحليلنا. ونشير إلى ملحوظة أخيرة: إن اسم بدر لا يرد في عنوان هذه الحكاية، وجميع الطيمات العربية تشير إلى أن الأمر يتعلق بحكاية قمر والده. جلالان ومارفروس هما فقط اللذان أدخلنا اسم الفتاة في العنوان. وبهذا يصعد الرحان في الحكاية منذ تلكلمات الأولى في النص.

حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان؛ حكاية أسطورية حديثة فى ألف ليلة وليلة

منى مؤنس*

الحكايات الأسطورية الغربية، وظهرت مطبوعة فى كتاب واحد للمرة الأولى^(١). ونحن نعلم أن اهتمام الشعوب الغربية المختلفة بتاريخها الشعبى يرجع إلى إدراكها أهمية التراث لتوضيح الأصول التاريخية والقومية لأوطانها المختلفة.

أما السبب الثانى؛ فقد يرجع إلى أن المترجمين الأصليين لم يهتموا إلى أن حكايات (ألف ليلة) أنتجت فى الشرق، وأنها نبشت وازدهرت فى مناخ تاريخى وثقافى وفكرى ودينى مختلف عن المناخ الذى ظهرت فيه الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية.

وعند قراءتى الحكايات الأسطورية فى (ألف ليلة) - وهى كل الحكايات التى يظهر فيها العنصر الخارق - أدركت أنها تختلف عن الحكايات الأسطورية التقليدية الغربية؛ إذ هى أكثر شيها لما اتفق بعض النقاد الغربيين على تسميته باسم «حكايات أسطورية حديثة» (Modern fairy tales)، وذلك فوحا يخص بناءها الفنى

كلما وجدت إشارة إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) فى أى مصدر أجنبى - إنجليزى أو فرنسى على سبيل المثال - لاحظت أن معظم النقاد يرونها فى ضوء الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية (Traditional Fairy tales) التى قد تكون أشهرها حكايات الأخوين جريم (Grimm) الألمانين، وذلك رغم ما نعرفه عن تنوع حكايات (ألف ليلة)، ويرجع ذلك غالباً إلى أمرين؛ أولهما أن المترجمين الأولين لحكايات (ألف ليلة) أشاروا فى مقدمة ترجماتهم إلى أنها كذلك، فسموها جالان الفرنسى «Contes» (أى حكايات) وكان يفهم من ذلك أنها (contes / contes de fées). وسموها لين الإنجليزى «tales» وكان يفهم من ذلك أنها «حكايات أسطورية» (tales / fairy tales). وقد رشح تصنيف حكايات (ألف ليلة) على هذه الصورة بالذات لأنها ترجمت فى الوقت نفسه تقريباً الذى جمعت فيه

* أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة.

ورسم الشخصيات فيها والفكرة الأساسية التي تبلورها واستعمال العنصر الخارق فى صياغتها (supernatural element). وتظهر هذه العناصر فى هذه الحكايات الأسطورية وفى (ألف ليلة).

ونحن نعلم أن تكوين الحكاية الأسطورية الحديثة الغربية - وهى أصل طبيعى لفن الرواية - تأثر بالحركات الفكرية التى مر بها الغرب خلال كل من عصر العقل ثم عصر التنوير ثم عصر الإيديولوجيات، ولذلك أصبح فن الرواية فى الغرب اليوم فناً محكماً، ويظهر هذا الإحكام على مستوى العناصر جميعاً التى يتكون منها. وكاتب الرواية فى الغرب اليوم يعتبر فناً موهبة وحرفياً يجيد بناء عمله الفنى وتكوينه.

أما حكايات (ألف ليلة)، فيحكىها راو، ولكنه راو فان ذو موهبة، وحرفى تخمك فى تكوين عمله، ويرجع ذلك إلى تأثره بالمناخ الثقافى والفكرى الذى كان سائداً حين ألقت (ألف ليلة)، وهو مناخ دينى إسلامى^(٢١).

ومن النقاد الغربيين الذين تناولوا موضوع الحكاية الأسطورية الحديثة الناقد الإنجليزي شارلس مانلاف (Charles Manlove) فى كتابه (الدافع وراء الحكاية الأسطورية الحديثة)^(٢٢) (The Impulse of Fantasy, 1983) حيث يشرح فى بداية الفصل الأول فيه أن هناك فارقا بين الحكاية الأسطورية التقليدية التى أنتجت قبل القرن التاسع عشر والحكاية الأسطورية الحديثة التى أنتجت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فالأولى لا تهتم إلا بأحداث الحكاية؛ أى بسلسلة الأحداث المتتالية المختلفة التى تشكل بناء الحكاية وتقودها إلى نهايتها، وهى بذلك لا تقدم عالماً كاملاً مليئاً بالإحداثيات التى لانهاية لها. ثم إنها تضيق مجال «وجهة النظر» إلى «وجهة نظر الراوى» فحسب، والراوى نفسه يقف موقف المتفرج الذى يصف الأحداث، ولكنه نادراً ما يعلق عليها. ثم إن العنصر الخارق فيها يظهر الحدث الخارق (Supernatural Event) الذى يدهش القارئ ولكنه يتركه

مندهشاً دون أن يفهم أبعاده، لأن الحدث الخارق فى مثل هذه الحكايات كثيراً ما يصجز عن الإيحاء بأبعاد غير قائمة فى النص، لأنه يؤدى غرضاً محدوداً فى المكان الذى يوضع فيه (ص ٧)، ويحدث ذلك فى حكايات معروفة لدينا جميعاً مثل حكايات «سندريللا» (Cinderella) وحكاية «ذات القبة الحمراء» (Little Red Riding Hood) المعروفتين، على سبيل المثال.

أما الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية، وقد طرق هذا الشكل كتاب معروفون مثل الألماني هوفمان (Hoffmann)، والأمريكى إدجار آلان بو (Edgar Allan Poe) والإنجليزى تولكين (Tolkien)، فيعرفها مانلاف فى مقدمة كتابه المذكور كما يلى^(٢٣):

«إن الحكاية الأسطورية الحديثة» سرد تثرى بولّد الدهشة وه قسر كبسر من العناصر الخارقة التى لا يمكن حذفها، التى تنتج عنها عوالم ومخلوقات وأشياء مستحيلة فى الواقع. ونجد أن كلا من الآدميين داخل الحكاية أو القراء أنفسهم يصدقونها كلياً أو جزئياً».

أما عن الاهتمام الرئيسى فيها فيقول مانلاف:

«إن اهتمام الحكاية الأسطورية الحديثة ليس بنقل حرفى ودقيق يهدف إلى محاكاة الواقع المعروف، ولكن اهتمامها ينصب على خلق شئ ذى طابع خاص، وينتج ذلك عن جعل الأشياء العادية تبدو غريبة وبراقة، كأن بها حياة مستقلة داخل إطار خرافى».

وعندما نوجه اهتمامنا إلى الحكايات الأسطورية فى (ألف ليلة وليلة)، نجد أن العناصر التى لاحظ وجودها مانلاف فى هذا النوع من الكتابات قائمة فيها، كما سنوضح فيما بعد. وبما أن معظم الحكايات الأسطورية

الزمان بجوارها، وتقع في غرامه وتقرر أنها ستتزوج، ثم تنام ثانية. وبعد ذلك يرجع الجنى الملكة بدور إلى بلدنا وقصرها، ويتم ذلك في الحال، قبل طلوع الفجر. ولا يتصور كل من الجنين عواقب ما قام به أثناء الليل. فعندما يستيقظ كل من الأميرين، في بلده وقصره وغرفته (ونلاحظ أن المسافة بينهما تتطلب «مسيرة شهر كامل في البر، وأما في البحر فسته أشهر» (ج / الليلة ٢٢٤ / ص ٩٣)، لا يجد بجوارها الإنسان الذي قرر الزواج منه. وتبدل خاتمتهما بحيث أن الحدث حدث حقيقى وليس وهماً، فيصابان كلاهما «بأمراض نفسية»، وتتطور أحداث الحكاية بطريقة مطولة، ولكنها تجلب انتباه القارئ طيلة الحكاية (سنشير إلى الأحداث فيما بعد)، إلى أن يجتمع الأميران ويتم بينهما الزواج المنشود.

وفيما يتصل بالعالم الذى تدخلنا فيه حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فإننا نجد تطورى على إحدى الخصائص الأساسية التى تتميز بها الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى خاصية الإطالة فى وصف الأشياء. ومن الممكن أن تكون هذه الأشياء أساكين أو شخصيات أو حالات نفسية أو مجرد أحداث بسيطة. ويرى مسانلاف هذا الإسهاب فى الوصف نوعاً من «المتعة» أو «التمتع بعملية الوصف» أو «التمتع بعملية الإنشاء» («delight in being» or «creating» (ص ٧)، ويشرح الناقد هذا بمزيد من الدقة فى مقدمة كتابه قائلاً:

«وغالباً ما يكون الشئ الذى يشير المتعة أو التمتع فى الحكاية الأسطورية الحديثة ليس مجرد العالم الجديد علينا الذى تقدمه، وما يتضمته، ولكن عملية خلق هذا العالم. فاهتمام المؤلف لا يكون منصباً على التكوين النهائى لهذا العالم، ولكنه يهتم أيضاً بعملية بنائه أثناء تكوينه، وهو الذى يصبح شيئاً حياً عند اكتماله».

فى (ألف ليلة) تشابه من حيث تكوينها وأسلوبها والجيل التقنية الفنية التى بها، سوف نركز اهتمامنا هنا على حكاية واحدة فقط، هى حكاية «الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، حتى نلور هذا التشابه^(٥). وسيكون تركيزنا فى هذه الحكاية أساساً على العالم الذى تقدمه لنا، ثم على «وجهة النظر» التى يتم تقديم الأحداث انطلاقاً منها، ثم على المنصر الخارق الذى تتطوى عليه.

أما عن حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فهى تجمع ما بين عالم الإنس وعالم الجن، وتحكى باختصار شديد - حكاية الملك شهرمان الذى أنجب بعد انتظار طويل ولداً أسماه قمر الزمان، وكبر هذا الطفل وأصبح رجلاً، ولكنه رفض أن يلبى طلب والده بالزواج، محتجاً بأن جميع النساء غير شريفات. وغضب منه والده وأراد أن يعاقبه فحبسه فى غرفة منزلة.

وفى المساء، لاحظت جنية كانت تسكن هذا المكان وجود ساكن فى هذه الغرفة التى ظلت مهجورة زمناً طويلاً، واكتشفت قمر الزمان ناعماً فيها، وبهرت بجمالها. وعندما خرجت الجنية من الغرفة، قابلت صديقاً لها من عالم الجن، وكان عائداً من بلاد الصين. وبعد أن تحدثت إليه عن جمال قمر الزمان، لفت الجنى نظرها إلى أنه رأى فى البلاد التى كان فيها شابة اسمها الملكة بدور قد يفوق جمالها جمال قمر الزمان، فاتفقا على أن يضعا الشابين الملكيين جنباً إلى جنب للمقارنة بين جمال كل منهما. ويتم ذلك فى الحال، وهذا شئ عادى بالنسبة إلى عالم الجن.

وخلال وجود الأميرين نائمين متجاورين، يستيقظ قمر الزمان ويفاجأ بالملكة بدور نائمة بجواره، فيسحب بها ويقرر أنه سيعمل عن رفضه الزواج وأنه سيوافق على الزواج منها. وحتى يثبت أنه جاد فى كلامه يبادل الخاتم الذى على إصبعه بخاتم على إصبع الملكة بدور ثم يرجع إلى نومه. وتستيقظ الملكة أيضاً وتجد قمر

للشخصية، ويوحى بأنها تعيش فى عالم حى وتتفاعل به فقراً:

«فعمد ذلك نظرت السيدة بدور إلى يدها فوجدت خاتم قمر الزمان فى إصبعها ولم تجد خاتمها فقالت للقهرمانة وملك يا خائنة تكذبين على فقالت القهرمانة والله ما كذبت عليك فاغتاضت منها السيدة بدور وسجحت سيقاً كان عندها وضربت القهرمانة فقتلتها فعند ذلك صباح الخدام والجوارى والسراى عليها وراحوا إلى أبيها وأعلموه بحالها فأبى الملك إلى ابنته السيدة بدور من وقته وساعته وقال لها يا بنتى ما خبرك فقالت يا أبى أين الشاب الذى كان نائماً بجانبى فى هذه الليلة وطار عقلها من رأسها وصارت تلتفت بهمينها وشمناً لم شقت ثوبها إلى ذيلها، فلما رأى أبوها تلك الفعال أمر الجوارى والخدام أن يمسكوها فقبضوا عليها وقيدوها وجعلوا فى رقبته سلسلة من حديد وروبطوها فى الشباك الذى فى القصر» (ج ٢ / الليلة ٢٢٣ ص ٩٠ - ٩١)

وهناك كذلك إلهامات بأن المسافات التى تغطيها أسفار الشخصيات المختلفة ورحلاتها جد واسعة، وأنها تشمل بلداناً عدة فى عالم كبير وسى ومثير، فنقرأ - مثلاً - عن رحلة مرزوان التى يقوم بها لبحث عن قمر الزمان ما يلى:

«لما أصبح الصباح تجهز للسفر فسادف ولم يزل مسافراً من مدينة إلى مدينة ومن جزيرة إلى جزيرة مدة شهر كامل» (ج ٢ / الليلة ٢٢٤ ص ٩٢).

ونقرأ عن مطاردة قمر الزمان لطائر خطف منه قصاً أحمر ما يلى:

وهناك أمثلة كثيرة فى حكاية «الملك قمر الزمان» تثبت وجود هذه الخاصية، مثل وصف العفريت دهنش للملكة بدور؛ حيث يقول:

«رأيت لذلك الملك بنتاً لم يخلق الله فى زمانها أحسن منها ولا أعرف كيف أصفها لك ويمجز لسانى عن وصفها كما ينبغي ولكن أذكر لك شيئاً من صفاتها على سبيل التقريب أما شعرها فكليلالى الهجر وأما وجهها فكأكام الوصال ولها أنف كحد السيف المصقول ولها وجنتان كرحيق الأرجوان ولها خد كشقائق النعمان وشفتاها كالمرجان والعقيق وريقها أشهى من الرحيق يطعم مذاقه عذاب المحريق...» (ج ٢ / الليلة ٢٠٩ ص ٧٦).

ويستكمل الوصف إلى آخر الفقرة، وهى فقرة طويلة تبلغ نصف صفحة كاملة. ونلاحظ عند قراءتها أن هناك تائياً فى الوصف نفسه، لأن الواصف يتلذذ به، كأنه يحب ما يصفه ويحب به فيضفى هذا الحب أو الإعجاب حياة على ما يصفه، وبالذات عندما تكتمل الصورة. ونجد الخاصية نفسها فى وصف شئ بسيط مثل لدغة برغوث؛ حيث نقرأ:

«فعمد ذلك انقلبت ميجونة وجعلت نفسها برغوثاً ودخلت ثياب بدور محبوبة دهنش ومشت على ساقها وطلعت على فخذاها ومشت تحت سرتها مقلت أربعة قراريط» (ج ٢ / الليلة ٢١٤ ص ٨٣).

وهناك أيضاً الوصف المطول الدقيق للحالة النفسية التى تصيب الملكة بدور، عندما تعلم أن الملك قمر الزمان لا يعرفه أحد من حولها. ويضفى هذا بعداً نفسانياً

ونقرأ كذلك:

«فقال الوزير في نفسه إذا كان العبد الخادم
خلص نفسه من هذا الصبي المجنون بكذبة
فأنا أولى بذلك منه وأخلص نفسي أنا الآخر
بكذبة» (ج ٢ / الليلة ٢١٨ / ص ٨٧).

ونقرأ عن المملوك بهادر:

«ثم إنه حمل الفرد وخرج من القاعة وشق
بها الأسواق وقصد بها طريق البحر المالح
ليرميها فيه، فلما صار قريباً من البحر التفت
فرأى الوالي والمقدمين قد أحاطوا به...»
(ج ٢ / الليلة ٢٦٥ / ص ١٣١).

أما العنصر البخارق، فهو قائم في حكاية «قمر
الزمان»، وضروري بالنسبة إلى البناء الفني للحكاية
ولتمسك أحداثها وتحقيق نوع من التوازن الطبيعي
والأخلاقي فيها.

فمن ناحية، نجد أن كلا من عالم الإنس وعالم
الجان قائم في الحكاية، وكلا العالمين يتعايش مع الآخر،
وأنه ليس هناك تمازج بينهما. فعالم الإنس هنا عالم
قائم بذاته، متمثل في كل من يرتبط بأمر الملك قصر
الزمان والمملكة بدور ومن حولهما. وكذلك عالم الجان؛
فهو أيضاً عالم قائم بذاته متمثل في شخصية الجنية
ميمونة ابنة الملك الدهرابط أحد ملوك الجان المشهورين
(ج ٢ / الليلة ٢٠٧ / ص ٧٤)، ثم العفريت دهبش بن
شمهورش الطيار (ج ٢ / الليلة ٢٠٨ / ص ٧٦)، ثم
العفريت قشش الذي تسبب شهرزاد في وصفه عندما
تقول:

«أعور أجرب وعينه مشقوقتان في وجهه
بالطول وفي رأسه سبعة قرون وله أربع ذوالب
من الشعر مسترسلة إلى الأرض ويده مثل
يدى القطرب له أظافر كأظافر الأسد ورجلان

«فخاف قمر الزمان على الفص وجرى خلف
الطائر وصار الطائر يجري على قدر جرى قمر
الزمان وصار قمر الزمان خلفه من واد إلى واد
ومن تل إلى تل إلى أن دخل الليل وتغلس
الظلام...» (ج ٢ / الليلة ٢٣٧ / ص ١٠٣).

إن الإطالة في عملية الوصف توحى، إذن، بأن
هناك عالماً واسماً ثرياً وحيماً تقع فيه أحداث الحكاية
وتعيش فيه شخصياتها، وتجعل مفرداته القارئ يتعايش
معهما ويتفاعل بها^(٦).

أما «وجهة النظر» في حكاية «قمر الزمان»، فلها
علاقة وثيقة بالعالم الذي تقدمه. ونحن نعلم أن رواية
الحكاية هي شهرزاد، وأن وجهة النظر التي تقدم منها
الحكاية هي وجهة نظرها هي، إلا أنها تنقل أحياناً وجهة
النظر إلى إحدى شخصيات الحكاية كي نتعرف مباشرة
نوعية شعورها وسير أفكارها والدوافع التي تحركها^(٧).
ويضفي هذا بعداً نفسياً على الشخصيات المختلفة. ثم إنه
يوسع من نطاق الرؤية ويجعلنا نشعر - باعتبارنا قراء - بأن
عالم الحكاية واسع وحي؛ إذ تتحرك وتتصرف
الشخصيات حسب أفكار ومشاعر دقيقة يثيرها فيها ما
تمر به من أحداث وما تواجهه من مصاعب ومشاكل.
ونقرأ على سبيل المثال ما يلي:

«إن الملكة بدور قالت في نفسها: وافضيتها
إن هذا الشاب غريب لأعرفه ما باله راقداً
بجانبى في فراش واحد ثم نظرت إليه بعيونها
وحققت النظر فيه وفي ظرفه ودلاله وحسنه
وجماله ثم قالت بحق الله إنه شاب مليح
مثل القمر إلا أن كبدي تكاد تمزق وجدنا
عليه وشغفا بحسنه وجماله فيافضيتني منه
والله لو علمت أن هذا الشاب هو الذى
خطبني من أبى ما رددته بل كنت
أزوجه...» (ج ٢ / الليلة ٢١٥ / ص ٨٣-٨٤).

كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار...
إلخ» (ج٢ الليلة ٢١٢ / ص ٨٠).

وكل هذه الشخصيات الخارقة تفكر وتشعر وتتجاوز وتصرف وتزجى بأن هناك عالماً كاملاً غير مرئى، يملوكه وأمرائه وما بينهم من علاقات مودة وعدلوة، تماماً كما هو الحال فى عالم الإنس. أما عن تفاعل هذا العالم غير المرئى مع عالم الإنس فى حكاية «قمر الزمان»، فلا يحدث إلا نادراً. وأول ما يحدث هذا الالتقاء بين العالمين فى حكايتنا، يحدث فى بدايتها، وذلك عندما يجمع الجنيان بين الملكين الشابين فى مكان واحد. ويشير هذا الحدث الدهشة، ولكنه - فى الوقت نفسه - يؤدى غرضاً محدداً ومهماً بالنسبة إلى تطور أحداث الحكاية وتحقيق توازن طبيعى وأخلاقي فيها.

فمن ناحية تطور أحداث الحكاية، نجد أن الاثنين - للملك قمر الزمان والملكة بدور - كانا متصدين على فكرة الزواج؛ حيث يرفض الملك الشاب طلب أبيه (ج٢ الليلة ٢٠ / ص ٧١) وكذلك الملكة بدور التى تقول:

«يا والدى لیس لی غرض فی الزواج أبداً
فأنى سيدة وملكة أحکم على الناس ولا أريد
رجلاً يحکم على» (ج٢ الليلة ٢١٠ / ص ٧٧).

وباستماع كل من الملك قمر الزمان والملكة بدور عن الزواج، يتجمد تطور الحكاية، ولكن رؤية أحدهما الآخر إثر الحدث الخارق، وتمسك كل منهما بصاحبه، يدفعان بأحداث الحكاية إلى الأمام. وهنا نجد أن الحدث الخارق قام بدور محرك لأحداث الحكاية.

ومن ناحية أخرى، نجد أن رفض الملكين الشابين فكرة الزواج فى بداية الحكاية يؤثر فى التوازن الطبيعى

والأخلاقي المتوقع فى الحكاية. فموقفهما من الزواج يمنع الامتداد الطبيعى لحياتهما، ويعارض القيم الأخلاقية المعروفة. وتدخل الحدث الخارق فى الحكاية بمهد لإمكان إصلاح الوضع وإعادة التوازن الطبيعى الذى لايتم إلا فى نهاية الحكاية؛ حيث نجد، أثناء الحكاية، أن الملكين الشابين يتزوجان (ج٢ الليلة ٢٣٥ / ص ١٠٠)، وأن الملك قمر الزمان يتجنب ولدین هما الأمجد والأسعد (ج٢ الليلة ٢٥٠ / ص ١١٧)، وأن الولدين يكبران ويتزوجان أيضاً ويصبحان زوجيهما إلى بلادهما (ج٢ الليلة ٢٨٥ / ص ١٥٢)، وأن الملك شهرمان يرضى عن ابنه ويغفر له عصيانه وإخماله، وأخيراً نجد الملك قمر الزمان يحكم على عرش أبيه (ج٢ الليلة ٢٨٧ / ص ١٥٢).

نجد، إذن، أن أحداث حكاية «قمر الزمان» تبدأ وتنتهى فى المكان نفسه، أى فى بلد الملك شهرمان. والفارق بين الوضع الراهن فى بداية الحكاية والوضع فى نهايتها، يتمثل فى أن التوازن الطبيعى والأخلاقي المرضى لنفسية القارئ يتحقق فى نهاية الحكاية، وهذا ما يسميه مانلاف بالحركة الدائرية (circularity) الملحوظة فى كثير من الحكايات الأسطورية الحديثة فى نتاج الغرب (ص ٣١). وقد يكون هذا تفسيراً مرضياً لما جاء به حسين حمودة عن المدن فى (ألف ليلة وليلة) عندما قال:

«ولكن سرعان ما تمبر (الليالى) هذه المدن
الخيالية... لتعود إلى مدن البشر. تبدأ
الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة
المرجعية، وإليها دائماً تمرد. كأن سلطة
المرجع فى زمن إنتاج (الليالى) لم يكن راد
لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن
ممكناً» (٨).

بكثير مانعرفه عن الحكاية الأسطورية التقليدية، ونرى أنها، بذلك، تعد أقرب إلى الحكاية الأسطورية الحديثة، على مستوى المضمون والصياغة الفنية، رغم فارق الزمان والمكان اللذين أتتجاها.

نجد، إذن، أن الحدث الخارق يقوم بدور مهم وضروري في الحكاية التي نتناولها، فضلاً عن أنه يشير الدهشة والإعجاب، ويضفي على الحكاية طابعاً مميّزاً. ونستنتج من كل ما سبق أن حكاية الملك «قمر الزمان ابن الملك شهرمان» في (ألف ليلة وليلة) تفوق

الهوامش:

- (١) أول ترجمة له ألف ليلة وليلة قام بها الفرنسي جلال، وظهرت ما بين عامي ١٧٠٤ و ١٧١٢، ثم تلتها ترجمة لين إلى الإنجليزية ما بين عامي ١٨٨٢ و ١٨٨٤ التي - كما نعلم - ترجمت منها إلى كثير من اللغات الأوروبية. أما أول مجموعة حكايات لأوسين جريم اللاتين فظهرت ما بين عامي ١٨١٢ و ١٨١٥.
- (٢) ومن المفيد هنا أن نتذكر أن هذا التحكم في تكوين العمل الفني لم يظهر في حكايات ألف ليلة وليلة غسب، ولكنه كان ملموساً في سائر الفنون الإسلامية حينذاك، ولنتذكر على سبيل المثال تنوعات أشكال الفن الإسلامي. - انظر فريال غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة حيث تقول، دفن ألف ليلة وليلة على درجة كبيرة من الرقابة والقوضى ولكن متانة البنية التي تقوم عليها التيمات القصصية في النص يمرض عن سيرة المسيرة مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد ٤، شتاء ١٩٩٤ القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص ٩٥.
- (٣) انظر، Charles Manlove: The Impulse of Fantasy, London: Macmillan, 1983. ونشير إليه في المتن برقم الصفحة بعد كل استشهاد أو إشارة لما ورد فيه. إن لكتاب الحكايات الأسطورية الإنجليزي المعروف تولكين (Tolkien) كتاباً مهماً في هذا النوع من الكتابات الخارقة، يصف فيه خصائص هذه التي كثيراً ما تطابق ملاحظات ماللاف. انظر: J.R.R. Tolkien Tree and Leaf والورقة (الشجرة) Allen and Unwin, London 1964 ولكنني فضلت أن أرفع إلى كتاب ماللاف لأنه يحدد موضوعاته بوضوح أكثر، ولأنه يخطب موقف الناقد المحلل. لقد طرقت هذا النوع من الكتابات الخارقة في دراستي عن الحكاية الأسطورية الحديثة عند الكتب الإنجليزي تشارلي كينجسلي انظر: A. Reconsideration of Charles Kingsley 'S The Water Babies إعادة تقييم لحكاية تشارلي كينجسلي لطيف اللب (١٨٦٣) في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة. العدد ٥١، مايو ١٩٩١، ص ٥ - ٥٢ (بالإنجليزية).
- (٤) إن كثيراً من النقاد الغربيين يسمون الحكاية الأسطورية الحديثة (Modern Fairy Tale) بالخرافة (Fantasy) كما يفضل ماللاف في كتابه المذكور، فهو يستعمل للمصطلح على قدم المساواة. ولأن ترجمة كلمة (Fantasy) لم توجد بعد في اللغة العربية - فهناك من يسميها بالقصة المجهولة أو بحكاية الجانح - فقد فضلت أن أسميها هنا «الحكاية الأسطورية الحديثة». رغم طول المصطلح، فهو على الأقل يوضح المعنى المقصود، ثم إنه يوصي بأنه شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية (Traditional Fairy Tale). أما بخصوص استعمالي للمصطلحات الأدبية المختلفة، فسيكون حسب ما ورد في «معجم مصطلحات الأدب: الإنجليزي - فرنسي - عربي»، جدي ودي. بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٤، أو كما وردت في ملحق المصطلحات الأدبية في كتاب القصة القصيرة لإيان ريد. ترجمة مني مؤنس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٢٧ - ١٤٢.
- (٥) انظر: ألف ليلة وليلة. أربعة مجلدات. المكتبة المحمدية. دون تاريخ. ونشير إليها في المتن بثلاثة أرقام: الأول للمجلد والثاني لليلة والثالث للصفحة. إن أحداث «حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان» تنطوي من الليلة ٢٠١ - ٢٦٩ ثم من الليلة ٢٨٤ - ٢٨٧.
- (٦) انظر: حسين حمودة: ملهنة الجغرافيا... ملهنة الخيال. مجلة فصول، المجلد ١٢، لعمدة، شتاء ١٩٩٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٧٧ - ١٩٠، حيث نقرأ عن المسائات الهائلة التي تقع فيها أحداث حكايات ألف ليلة وليلة ونشير فيها الدهشة والتعجب لمقدرة الشخصيات الجسمانية على تحمل كل هذه الرحلات.
- (٧) انظر: M. H. Abrams : A Glossary of Literary Terms. 1941, new York: Holt, Rinehart and Winston, 1981. p.143 حيث يسمي أبرامس مثل هذا الاستعمال لوجهة النظر (Omniscient Point of view) «وجهة نظر الروي القريب العالم بكل شيء» ويقول عنها: إن هذا اصطلاح معروف لما نجده في الكتابة السردية عندما نلاحظ أن الروي يعلم كل شيء يجب أن يعرف عن الشخصيات والأحداث، وأن له حرية الحركة في أن ينتقل كما يشاء عبر الزمان والمكان، وأن ينتقل (to shift) من شخصية إلى أخرى، وأن يذكر - أو لا يذكر - ما يريد من كلام الشخصيات وأفعالها. ويشمل ذلك أيضاً امتياز الروي بحق الصغر في أفكار الشخصيات وشعورها ودوافعها وكذلك في كلامها العلني وأفعالها (ص ١٤٣).
- (٨) مجلة فصول. العدد المذكور سابقاً ص ١٨٨.

موسيقى الأفلاك

الحمال والبنات الثلاث فى بغداد

أندراش هامورى*



- ١ -

احتال حمال من السوق لدعوته لقضاء سويعات
فى منزل عمالته بعد أن أوصل إليهم حمولته؛ وعملاؤه
ثلاث فتيات شابات غامضات تبين فيما بعد أنهم
أخوات غير شقيقات، يشرن ويختنن ويأثبن ألعابا مغوية.
ولما طوى الليل النهار طرق الباب رجال ثلاثة، حليقو
الحى، يتزيون بزى الدرايش الذين لا يقر لهم قرار،
وكلهم عور... قالوا إنهم غرباء فى بغداد يبحثون عن
مأوى، فأذن لهم. ولم يمض وقت طويل حتى استأذن
الخليقة هارون الرشيد فى الدخول عندما سمع أصداه
مرحة مغرية تساب من المنزل خلال هذه الجولة التى
تصادف قيامه بها متخفيا برققة وزيره، وهل يملك الوزير
معارضته؟ طرقا الباب وأثبا عن مقدمهما بحكاية عجيبة
تماما كافية للتصديق، فأذن لهما بالانضمام إلى الحفل،
والكلمة من فم متجههم الوجه هى التحذير لكل وافد

تبدو الأحداث المنسوجة فى «مدينة النحاس»
متناسكة صوريا عند فحصها فى ضوء إيجاعاتها بالنسبة
إلى النظام الأخلاقى السائد فى الكون^(١)، وهناك
تماسك بنيوى فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث»،
يختص بعالم منسوج بصورة أخلاقية^(٢). وتمثل
الحكايتان محورى الأفكار فى (ألف ليلة وليلة)؛ إذ تبين
كلاهما أن القصص أعلوا من شأن الأخلاق التى أدار
الشعراء العرب ظهورهم لها فى العصور الوسطى المتأخرة.

ولأن مناقشتى تركز حول العلاقات المتباينة بين
تفاصيل الحكاية، لذا يجب أن أبدأ بمجمل مطول إلى
حد ما.

* ترجمة: أحمد بلوى - محرر مجلة «نور» فى أعدادها الأولى، اختطه
المزت مكر.

الذنب، ولم يكتف بذلك فأمر بقتله ولكن الجلاذ خلى سبيله، ففر الأمير إلى مملكة عمه، فوجد ما زال يندب اختفاء ابنه فأتياه بطلنا بأمر السرداب، فذهبا مما للبحث عن الموضوع فظهر لهما هذه المرة، فأزاحا عنه الغطاء ودلفا فإذا القبر عامر بصنوف من الغذاء، وإذا هما يجدان جثتين متفحمتين فوق سرير يكتنفه متر شفاف.

فهم الملك الأمر على الفور، وعرف من هما اللذان يشغلان هذا المكان. إنهما بنت عم الأمير وشقيقها اللذان جمع الحب بينهما طويلا، فحاولا أن يجدا الأمن والدعة في هذا السرداب، فالتهمتهما النار جزءا إلهيا بدلا عما اتصماه من متعة دماء الشهوة. وما كاد العم يتخذ من البطل ولبا له حتى ترمى إلى السمع قعقعة سلاح، وإذا بوجود الوزير الخبيث قد غزوا المدينة، وقتل العم. وما كان للأمير الشاب إلا أن ينجو بنفسه فالتمس طريقه إلى بغداد، وعند بوابة المدينة كان لقاؤه برفيقه في الليلة نفسها التي اتفقا فيها معا بعد ذلك بالفتيات الثلاث.

أما حكاية الأمير الثاني، فتبدأ برحلته إلى الهند لزيارة ملكها، وفي الطريق دهمته عصابة من قطاع الطرق، فهرب ولكنه وجد نفسه في مدينة غريبة آواه فيها خيمات طيب، وأعطاه بلعة يتكسب بها عيشه. وبينما الأمير يحفر ذات يوم حول جذع شجرة أراد قطعها إذ به يكشف مدخلا إلى موضع تحت الأرض فوجد بداخله امرأة على غاية من الجمال أخبرته بأن عفتها خطفها ليلة عرسها وأودعها هذا الغيباء حيث يأتيها كل عشر ليال قبيبت معها ليلة، وإذا ما أعوزها شيء في غيابها فما عليها إلا أن تستدعيه بلصة على نقش في عتبة المكان. ثم دعت المرأة الأمير إلى مشاركتها طعامها وفراشها حتى يحين موعدها القادم مع العفريت. وقضى الاثنان وقتها على أحسن ما يكون حتى لعل من الخمر والطرب ليلة فقرر أن يتولى أمر هذا القرصان مرة واحدة وإلى الأبد.

جديد ونقش على الجدران يأمرهم بالكف عن الانشغال بما لا يعينهم، وإلا فالخاطرة بابتلاء مرير. ومضى كل شيء في البدء على ما يرام.

وفجأة تأتي المضيقات بأشياء مثيرة عندما تدخل كلبتان سودوان، فتشرع إحدى الفتيات في جلدتهما حتى يأخذها الوهن، وعندئذ تنتحب ثم تضمهما وتقبلهما، ثم أخيرا تصرف الكلبتين خارجا، ثم تطلب الفتاة الثانية من الثالثة أن تمزق الموسيقى، فتستجيب وتغنى عددا من قصائد حب ملتاع حتى تمزق الأخت الثانية لباسها وتسقط مغشيا عليها فيبذل على جسدها العاري آثار الجلد الوحشي، وعندما تفيق توثى بشباب جديدة، ويكرر المشهد نفسه، مشهد الغناء والمتميز والغشيان مرتين أخريين.

ولما نفذت طاقة استساغة الحاضرين لما رأوه في ليلتهم من أحداث بشعة، تخللوا من وعدهم وطلبوا تفسيراً لها. وفور إيماءة من الفتيات، ظهر عبيد مسلحون فأخذوا السائلة الحمقى وكادوا يطيحون برؤوسهم. فأنشد الجمال أبياتا رقيقة في الغزل استلر بها عطف سيدة البيت إلى حد كاف، فتغير الموقف من حولهم: يمكن للضيوف أن يمشوا إلى سبيلهم، ولكن ليس قبل أن يحكي كل منهم حكايته. ويتضح أن الدراويش ما هم إلا أمراء عانوا من صروف متفاوتة، وها هي حكاياتهم.

ذهب أول الأمراء في زيارة لعمه في مملكته، فاستمات ابن عمه في أمر غريب، بأن نزل مع امرأة ملثمة إلى سرداب وطلب من بطلنا أن يخفي المدخل بعد أن يسده. واستجاب البطل فنذ ما طلب منه حتى لم يعد قادرا على تبين الموضوع. ولما عاد البطل إلى مملكته وجد أن أباه قد أطاح به وزيره الخبيث. وكان هذا الوزير قد فقد إحدى عينيه عندما طاش سهم فأصابها، كان الأمير قد سده نحو طائر، وأدى هذا الأمر إلى ضغينة بين الوزير وبطلنا منذ ذلك الوقت فاقصص منه بجزءا من جس

أن يلتقى بفارس نحاسى مسحور من قمة صخرة إلى الأمواج فيخلص الملاح من المغناطيسية الفاتكة فى التمثال. ويلقن عجيب فيما يرى النائم ماذا عليه أن يفعل، ويعلم أن نوتيا نحاسيا سيظهر ليبحر به إلى شواطئ مألوفة بعد أن ينهى هذه المهمة. ويجرى كل شئ حسبما علم من قبل، غير أنه، عندما حان موعد الخلاص، لم يتمالك عجيب كتمان سعادته فهلل وكبر، وهذا ما كان قد نهى عنه فى رؤياه. وما كاد ينطق باسم الله حتى وجد نفسه وسط الأمواج وقد غرق القارب، ولكن موجة عاتية كذفت بالفتى فوق جزيرة فى اللحظة ذاتها التى لمح فيها عددا كبيرا من العبيد يحملون زادا من سفينة ويودعون فى مضجأ تحت الأرض. وأخيرا يظهر شيخ كبير يقود صبييا إلى المغارة، ثم يخرج الشيخ وحده، ويخطى مدخل المغارة ثم يعود الجميع إلى السفينة ويسحرون عدا الصبي.

سلك عجيب الطريق من فوره إلى الخبأ فأخبره الصبي أن أباه أخفاه هنا لأن المتجمنين قرأوا فى طالع أنه عندما يبلغ الخامسة عشرة من عمره سيقفل على يد الرجل الذى سيطيح بالفارس النحاسى من فوق جبل أدامات، وذلك قبل انقضاء خمسين يوما من سقوط الفارس. وإذا تصادف وعاش الصبي آنا هذه المدة، فإن الخطر زال لا محالة. وقد مضت عشرة أيام منذ غرق الفارس النحاسى فى البحر وبقيت أربعون يوما أخرى.

بهت عجيب؛ إذ ليس هناك رغبة أبغض إليه من رغبته فى قتل هذا الغلام الجميل. ولكنه لم يكشف له عن شخصيته، غير أنه عرض على الغلام أن يصاحبه وأن يحافظ عليه خلال فترة استخفافه، فلعبا الترد معا، وتسامرا، وتوفقت بينهما الصداقة. ولما حان اليوم الأربعون طلب الغلام من عجيب أن يأتيه بشريحة من البطيخ فاضطر عجيب إلى القفز كى يصل إلى سكن موضوع على رف عال فتمز ثم سقط فطعن الغلام.

فاستدعى العفريت، ولدى وصوله استفاق البطل تماما من سكره فلاذ بالفرار، غير أنه فى عجلة من أمره ترك فأسه ونعله. ولم تفلح الأغلال ولا السياط ولا التعذيب فى إكراه المرأة على الاعتراف للعفريت بأمره. ولكن القأس وشت به، وسرعان ما استدلت بها العفريت على مكان الخياط فاشتط بالأمر وأعادته إلى المغارة لمواجهته بالمرأة.

قطع العفريت، فى نهاية الأمر، المرأة إلى أشلاء، ولكنه لم يستوثق تماما من جرم البطل فاستفى بأن مسحه فى هيئة قرد. وهام القرد فى الأرض حتى وصل ساحل البحر فالتفتته سفينة تجارية. غير أن القرد لحسن الحظ قد بقى له من الأمير نباهته وعلمه ومهاراته اللطيفة. ووصلت رقعة بخط القرد إلى الملك استرعت انتباهه فأذن له بالمشول فى حضرته، وأبدى القرد بشائر طيبة، ولما كانت ابنة الملك خبيرة بالسحر فقد أدركت أنه رجل مسحور. فطلب الملك منها أن ترده إلى هيئة الإنسان حتى يتخذه وزيرا له وزوجا لابنته. أخذت الأميرة تتمتع لتحضير العفريت لجمالته حتى يفك التلسم، وكانت حربا مستميتة وطويلة تلك التى قامت بينهما وتشكلا خلالها بأشكال مختلفة. تصارعا فى الهواء وتحت الأرض، وتحولت الأميرة أخيرا إلى نار وجهدت فى تدمير العفريت. ولكن شرارة طائشة هبت بالعين اليمنى للقرد إلا أنه عاد إلى هيئة الإنسان. ثم انتهت المغامرة نهاية سيفة؛ إذ إن النار السحرية التى استدعتها الأميرة لم تتركها لحالها فلم تمض إلا دقائق قليلة من نهاية الصراع حتى تحولت الأميرة إلى رماد بفعل حريق تلقائى مخيف. وكان لا بد للأمير أن يغادر هذا البلد، فحلقت لحيته وتزيا بزي درويش ثم اتخذ سبيلا إلى بغداد.

وأما حكاية الدرويش الثالث واسمه «عجيب»، فتبدأ بحطم سفينته عند جبل أدامات وهلاك كل بحارتها، أما عجيب فقد بقى ليكون الوحيد الذى قدر له

بمبارحة المنزل. ولكن هارون الرشيد استدعى الفتيات والدرابيش فى اليوم التالى، وأمر الأخوات الثلاث بتفسير أفعالهن فى الليلة الماضية. وكانت الفتاة وحكايتها مع الكليتين أول ما يقال.

كان لها أختان شقيقتان، وأخريان من الأب نفسه ولكن من أم أخرى؛ واحدة منهما هى التى ظهر على بدنهما أثر الجلد، والأخرى ربة البيت. وتشمل حكايتها، الأختين الأوليين منهن. لقد اقتسم الأخوات بعد موت والديهن ثلاثة آلاف دينار تركتها أمهن، فاستغلت صاحبة الحكاية نصيبها فى تجارة النسيج فأرادت، أما أختها الكبرى فقد تزوجت من زوجين معدمين ثم هجرهما، فأوتتهما الصغرى فى بيتها وأحسنت معاملتهما، ولكنها لم تتعظ بما جرى لهما فتزوجتا مرة أخرى، وجرى لهما مثل ما جرى فى السابق. وحدث أن الأخت الصغرى اعتزمت القيام برحلة تجارية بعد فترة من لجوء أختيها إلى منزلها مرة ثانية، فاصطحبتهما، ولكن السفينة ضلت طريقها فى أعالي البحار، ورسى بالقرب من مدينة قد مسخ كل سكانها حجارة. وبعد أن طوفت الفتاة بقصر الملك وقمت عيناها على شخص يعيش وحيداً، رأت فيه فتى يشبع فضولها، وعرفت منه أن أباه كان ملكاً على أهل المدينة، وأنهم جميعاً كانوا يملكون النار. وذات يوم طرقت سمعهم صوت من السماء يدعوهم إلى نبذ عبادة الأوثان وإلى عبادة الله، ولكنهم تشبثوا جميعاً بالرفض فصاروا حجارة عدا الأمير الذى لقن تعاليم الإسلام سرا. طلبت الفتاة الزواج من هذا الفتى الذى ظل وحده حياً فوافق، ولكن الأختين اللتين سبق طلاقهما مرتين عز عليهما لسوء حظ الفتى أن تريا نجاح أختهما وخطيبتها، فألقتهما من فوق ظهر السفينة ففرق الأمير المؤمن على الفور، بينما وصلت الفتاة إلى البر، وهناك أنقذت حية كان يطاردها ثعبان. ولكن الحية التى لم تكن فى الحقيقة إلا عفرينة

ولما جاء الشيخ الكبير وعبيده ووجدوا جثة الغلام انصرفوا باكين. وجهد عجيب فى التخفى خوفاً من أن تلاحظه الأنظار. واستطاع بعد شهر أن يعبر البحر بعد أن حسر الجزر مياهه إلى أرض يابسة، فالتقى به المطاف إلى قصر مصفح بالنحاس رأى فيه عشرة من الفتية أحياء وكلهم عور بالعين اليمنى، فسمحوا له بالدخول ولكنهم حذروه من أن يسألهم السبب فى شأنهم. ولكن دأبهم الشنيع على النواح عقب كل طعام أثار فضوله فأراد أن يعرف حكاية هؤلاء العشرة بأى ثمن، وتلك موقفة مألوفة. تركه العشرة على مضض يكتشف الأمر بنفسه، فذودوه بفرو كبش وخاطوه عليه كى يحمله طائر الرخ إلى قمة الجبل. وهناك تجرد عجيب من الفرو ومضى إلى القصر فدخله، فوجد فى استقباله أربعين فتاة راعيات الجمال، قدامن إليه جميعاً الطرب والبهجة واللهمز فى صحتهن. ولكن الفتيات كلهن أميرات وينبغى لهن أن يزنن أهلهم لمدة أربعين يوماً تبدأ من أول يوم فى العام الجديد. فأعطين عجيباً مفاتيح غرف القصر، وهذه الغرف عددها مائة، وتسع وتسعون منها تحوى من الروائع تسلية تعوضه، أما الغرفة المائة فإذا دخلها فذلك يعنى الفراق بينه وبين الفتيات إلى الأبد. وأما الأبواب فمؤدية إلى بساتين خضابة، ورياض غضة، وكنوز هائلة. ولكن عجيباً فى اليوم الأربعين لم يغالب إغراء فتح الباب الذى نهى عن فتحه. فوجد فى الغرفة حصاناً هائلاً أسود اللون فاحتلاه، ولكن الحصان لم يدر حراكاً، وما كاد عجيب يلهب الحصان سوطاً حتى نشر جناحيه القويين وطار به فى الهواء حتى أوصله إلى القصر الذى رأى فيه الفتية العور العشرة، ثم ألقى الحصان به ولوح بذيله فى وجهه ففقا إحدى عينيه. ولم يكن بالقصر سوى الحجرة التى رأى فيها الفتية العشرة من قبل، فارتدى عجيب زى الدراويش والتبس طريقه إلى بغداد.

وأما الخليفة ووزيره فقد أعادا الحكاية نفسها التى اتخذها تلمة فى بدء الزيارة. عندئذ أذن للمضيف

وعينهم حجاباً له، وأعاد زواج ابنه الأمين من المرأة التي ظهر على بدنّها أثر الجلد، سيرته الأولى، ثم تزوج هو من المرأة التي لا ماضى لها تحكيه.

سوف يلحظ القارئ على الفور أن الحكاية ما هي إلا سلسلة من الأصداء والمخاطر. والبناء واضح أحياناً وفي أحيان أخرى يتراءى تشابك التفاصيل كأن الضباب يغلّفه، ولكنه لا يغيب مطلقاً. وهدفى أن أفحص العلاقة بين التماسك الشكلي للأحداث في الحكاية وتقييم الراوى للتماسك الأخلاقي فيما يرويه من أحداث. والخصائص البنوية في الحكاية ما هي إلا التناسق والتشويق في علاقات الموفيات، أو التفاروت بينهما، وهذه العلاقات لا تختلف عن العلاقات الموسيقية، وما يستمد المستمع منها من متعة إنما هو متعة موسيقية. ويمكن أيضاً إثبات أن الوقفات إنما هي حيلة الراوى التي يشد بها انتباه السامع. وأنت تعلم أن شيئاً ما من المقدر أن يحدث مرة أخرى، ولكنك أيضاً تعرف أن هذا الشيء سيأتى من باب آخر، أو حتى من النافذة. وأنت بالطبع متلهف لرؤية كيف أن نتيجة مشابهة تجرى من خلال عملية مختلفة. ولكنك بالضرورة لا يعنيك من أمر الخير أو الشر فيها شيء، أو لا يهملك السؤال عما إذا كانت الشخصيات في الحكايات المختلفة تستحق المصير نفسه أم لا تستحق.

وتطوى المحاور على مسارين مقبولين، ولكنهما لا يعنيان بالقضية الكلية، لأن حكايتنا لا تحوى البنية فقط وإنما تحوى أيضاً نقداً في البنية. وقد تكون غفلة من الناقد رقيته أن بعض الأدياء إنما يرتادون أو يتفكرون في مثل هذه العلاقات بين الأحداث بما تفيد به غالباً - بلا عمل جلى - كأنها نماذج تدعم الفكر الأسطوري. وقارن إدجار بأوموند 172-173، Lear, v, iii. «قد اشترك من مشوى الفجور والظلام بنور عينيه». إن راويتنا يتأمل

مسلمة صممت بمنته على أن ترد الإحسان بالإحسان. فأحضرت الأختين الحافلتين وسحرتهما كلبتين، وعندئذ أخذت الفتاة والكلبتين وأعادتهن جميعاً إلى منزلهن في بغداد. وهناك أمرتها العفريتة أن تجلد كل كلبة ثلاثمائة جلدة كل ليلة، وإذا ما فشلت في ذلك فإنها ستقلب كلبة هي الأخرى وتخصف بها الأرض.

وأما حكاية المرأة التي ظهر على بدنّها أثر الجلد، فهي أقل إعجازاً. لقد استدرجتها عجز شمعاء إلى منزل فرب حيث التقت شاباً مليحاً طلب يدها فقبلته، فكتبها عقد الزواج، وكان شرطه الوحيد أن تغض بصرها عن سواء من الرجال. وكان زواجاً سعيداً إلى أن أخذتها المعجوز الشمعاء نفسها يوماً إلى السوق حيث رفض تاجر شاب أن يتقاضى منها ثمن ما اختاره من قماش إلا قبله من ثمنها، وأقنعته الشمعاء بأن الأمر لا يتطوى على نتيجة خطيرة، فأذعنت المرأة، ولكن التاجر أوغل في القبلة فعضها فجرحها، ولم ينظر على زوجها تسميرها لتلك الظاهرة. فأولقها عبيده، وكادوا يشطرونها نصفين، ولكن المعجوز ابترت للدفاع عن حياة المرأة فتراجع الزوج عن قتلها، ولكنه عاقبها بالجلد الفظيع، ثم حملها بعد ذلك عبيده فاقدة الرعى إلى بيتها الأول، وعندما شفيت مما أصابها ذهبت لتلقى نظرة على قصر زوجها، فوجدت الشارع كله حطاماً. ثم ذهبت لتعيش مع أختها غير الشقيقة وهي الفتاة الأولى، وانضمت إلى أختها الصغيرة وهي الفتاة التي ليس لها حكاية.

والآن، وقد حكى كل حكايته، طلب الخليفة من المرأة أن تستدعي العفريتة الأُمى فتجسدت على الفور واستجابات لأمر هارون الرشيد وفكت سحر الكلبتين، ثم أعلنت أن زوج المرأة التي ظهر على بدنّها أثر الجلد لم يكن إلا ابنه «الأمين» الذى عينه الخليفة ولياً للعهد. ثم جاء دور الخليفة ليتخذ موقفاً وسطاً ويقدم العدل، فزوج المرأة الأولى وأختها الحافلتين من الدرايش الثلاثة المعور

عين الحقيقة في البناء الواضح وراء هذه الأحداث. وتتعجب السيدات: «يا له من توافق»، ويواصل التعرف بنوع من الإيحاء التدريجي أن هناك توافقا وراء توافق. ثم يتبع الراوي تعجبهم بتساؤلات ضمنية تتعلق بالنماذج التي تنتظم البنية. ولنبداً بمناقشة النماذج ثم نقاش النقد الضمني بعد ذلك.

- ٢ -

إن الثوابت في حكايات الدراويش واضحة وسائدة في هذه الحكايات جميعاً، ولذلك فإن اختصارها سهل. وأول ما يظهر لحظة أن يخطر الرجال عتبة القصر أنهم جميعاً عور. ثم نلاحظ وجود مجموعة من الثوابت تتكرر في رواية كل منهم عندما يروون تجاربهم. فكل منهم ضمه مخبأ أرضي مجهز تجهيزاً فاعراً، وكل منهم ساهم بطريقة أو بأخرى في بلاء من كان يسكن هذه المخايم.

والتقنية الروائية أيضاً تتقاسمها الحكايات الثلاث، وهي مثيرة جداً؛ فهناك تزواج في بعض الموتيفات السائدة في كل حكاية منها.

الحكاية الأولى حدث فيها النزول إلى السرداب مرتين، وجاء فيها حالتان للغزو المسلح، قتل في أولاهما الأب الحقيقي للأمير ثم في ثانيتهما قتل أبوه بالتبني. أما في الحكاية الثانية، فقد قتلت سيدتان بسبب الأمير. وأما في الحكاية الثالثة، فالزوجة صارخة بمرجة كبيرة ومن نوع نعهده في كل أنواع الفولكلور؛ مثل قضاء أربعين يوماً في المغارة، وقضاء أربعين يوماً أخر في قصر الأربعين فتاة. وفي كل شطر من شطري الحكاية حصان مسحور، كما أن الثوب النحاسي في الشطر الأول تعقبه الجدران النحاسية في الشطر الثاني. وكذلك حكايات السيدات فيها بعض عناصر للزوجة، وإن كان بناء

الزوجة فيها ليس صارخاً مثلما كان في الحكايات التي رواها الرجال. فالأختان الحاققتان على المرأة الأولى قد هجرهما زوجها مرتين. وزواج السيدة الثانية وطلاقها كلاهما حدث بسبب المرأة الشمطاء نفسها. كما ينبغي ملاحظة أن الزواجات في قصص الدراويش إنما تمثل فواصل زمنية تناوبية، بينما الثوابت المتكررة الأخرى مثل العور تمثل فواصل زمنية تجاورية. غير أن كلا منهما يمكن رسمه في خط بياني، فيكمل الخطان كل منهما الآخر فيعطيان انطباعاً عن نسق منظم قائم بذاته.

وهناك مجموعة أخرى من العناصر المتكاملة تعزز هذا الانطباع. فالفرد أو الأفراد الموجودون تحت الأرض نزلوا السرايب طوعاً أو كرهاً ثم كرهاً في المرة الثانية. وأما في الحكاية الثانية، فالغلام موجود هناك فغادها لما هو في الحقيقة قدر محترم. أضف إلى ذلك أن الجبال الثلاثة التي مثلتها الحكايات العربية في (ألف ليلة وليلة) هي: الإنسان في الحكاية الأولى، والإنس والجن في الحكاية الثانية، والإنس والسحر في الحكاية الثالثة. والحالتان اللتان زادت فيهما الحكمة من هذا التقسيم المتكامل لزم لهما أن تمعلا مع الأعوراء.

أولاهما: العلاقات بين:

○ الأعوراء.

○ نزول المغارة.

○ تغير ازدواج موتيفات معينة من حكاية لأخرى.

فالحكاية الأولى لم يكن فيها العور بسبب ما حدث تحت الأرض، كما أنه لا يعتمد على بنية مزدوجة في الحكاية. أما في الحكاية الثانية فالعلاقان إيجابيتان؛ إذ يحدث التشويه نتيجة ما حدث في مخبأ العفريت، غير أنه لم يحدث إلا عن طريق الازدواج. وأما الحكاية الثالثة فعمويدة؛ إذ ليس هناك علاقة سببية بين المغارة والعين سوى علاقة شكلية قريبة جداً، لأن العور حدث في نهاية الأربعين يوماً الثانية.

القربى بين الشقيقتين.

الحكاية «س» تسود فيها موتيفة قتل شقيقة.

ب/ ص [ل] الحكاية «ب» فيها امرأة يجلدنها العفريت
الغيور.

الحكاية «ص» فيها امرأة يجلدنها الزوج
الغيور.

أ/ ص [ل] الحكاية «أ» فيها عجز عن الاهتداء إلى
المقبرة.

الحكاية «ص» فيها عجز عن الاهتداء إلى
منزل الزوج^(٣).

ب/ ص [م] الحكاية «ب» فيها يجد العفريت الشرير
البطل فى موقع تكسبه.

فيها يمسخ العفريت الشرير البطل حيوانا.

فيها يتحسب البطل فى موت الفتاة التى
استدعت قوة النار لتصرع العفريت.

الحكاية «س» فيها تهديد من العفريته الطيبة
للبيطة باحتجازها فى سجن أرضى إن كلت
فى تنفيذ وصايا معينة^(٤).

فيها تمسخ العفريته الطيبة الأخنتين الحاققتين
كلبتين.

فيها تتسبب البيطة مباشرة فى موت الشاب
الذى نبذ عبادة النار.

وأما حكاية الدرويش الثالث الذى كان فى موقف
خاص، لانتفاء المنصر النسائى فيها، فتحسبها بذاتها
عددا من العلاقات المتعاكسة. ففي النصف الأول من
حكاية عجيب نراه يقلب الحصان السحري، أما فى
النصف الثانى فنرى أن حصانا سحرى آخر هو الذى
يقلبه. ونرى كذلك أن عجيبا يقتل الغلام خطأ فى آخر

وثانيتها: أن مسؤولية البطل عن الاعورار فى كل
حكاية ليست هى المسؤولية نفسها، فالحكاية الأولى ليس
البطل فيها مسؤولا، كما أن المؤلف لم يحمله المسؤولية؛
إذ بالتأكيد ليس هناك نية مبيتة وراء حادثة الرمي التى
أفقدت الموتور عينا من عينيه. وأما الحكاية الثانية، فإن
المسؤولية كاملة تقع على عجيب لسوء حظه، وهو
يعترف بذلك كثيرا. وأما حالة الدرويش الثانى، فتقع فى
منطقة التيه: إذ إنه كان مخمورا عندما استدعى الجنى
بداى الأمر فبدأت سلسلة من المصائب.

وقبل أن نمضى إلى أبعد من ذلك فى فحص
استعمال الراوى هذه الوقفات والموتيفات المتكاملة، ينبغي
أن ننظر إلى مجموعة ثالثة من الأنساق؛ تلك هى
الأصداء - الموازية أو المتعاكسة - التى تتشكل واحدا لواء
واحد لتصل ما بين الدرويشين الأولين وبين السيلتين
من طرق متباينة، وأما حكاية الدرويش الثالث فلا تصلح
فى هذا المقام بما لها من خصوصية تامة ما دامت
السيدة الثالثة ليس لها حكاية. واسمحوا لى أن أضع
تخطيطا لهذه العلاقات فأرمز بالعرفين أ ب لحكايتى
الدرويشين الأولين، وبالعرفين س، ص لحكايتى
السيلتين، وبالعرف ل للتوازي، وبالعرف م للعلاقة
المتعاكسة:

أ/ ب [م] الحكاية «أ» احترق فيها الابن الآثم للمم
حتى الموت. والعلم أيضا أب بالتبني.

الحكاية «ب» احترقت فيها الابنة الطيبة
للسهر المرتقب حتى الموت.

ص/ ص [م] الحكاية «س» تجلد فيها المرأة كلبتين ثم
تنتحب.

الحكاية «ص» تنتحب فيها السيدة ثم
تكشف عن آثار جلد بها.

أ/ ص [م] الحكاية «أ» تسود فيها موتيفة ارتكاب سفاح

شخصية ترميزياس. ومع ذلك، فإن العور في حكايتنا مجرد خسارة أو نقص أدى إليه نوع خاطئ من التوسط بين الموت والحياة.

وكما نرى، فإن المستويات المتفاوتة لما ينبغي أن يحمله الدراويش من مسؤولية عن العور إنما تشكل مجموعة متكاملة. وقد تكون الآن أميل إلى الاتفاق على أن التفاوت في النية والجزم لا يساهم إلا في إقامة شمولية للقانون الذي يقره التناسب الذي ارتأيناه، وأن الجانب المتكامل من المسؤوليات لا يدعو إلى إثارة أكثر من سؤال، وهذا لا يزيد عما يفعله التوزيع المتكامل للشخصيات المساعدة للبطل مثل السمك والطير والبهايم في الحكايات الروسية^(١)، ولكن هذا لن يفعل ذلك بصورة كاملة.

- ٤ -

والسبب في أنه لن يفعل ذلك بسيط: وهو أن شخصيات الراوى حيرتها مشاكل العدل دائما. فقضاء الوزير بالقصاص لمينه في حكاية الدراويش الأول قد صوره الراوى كأنه أمر عسيس حقير. وإننا لنرى ما يراه الراوى من أن ما قام به الوزير إنما هو محض انتقام، وأن الرجل النصف قد يتساءل عن ما إذا كان التلف قد حدث بتدبير مبيت. وأما الدراويش الثانى فينال نصيبه أيضا من التأزم الأخلاقى. وشرح الجنى أن قانونهم يبيح لهم قتل الزوجات الخائنات، ولكن ليس واضحا على الإطلاق أنهم يجب أولا أن يمزقوا أولئك الزوجات إلى أشلاء. وواضح أن تعاطف الراوى إنما يميل مع المرأة المذنبه التي رفضت في شجاعة أن توقع بالبطل. بل إن تكيف العدالة بالرحمة قد حد من قدرة العفوية الطيبة في حكاية السيدة الأولى، فتراجعت عن قتل الأختين الحاقدين كي تعفى المرأة مما قد تشعر به من حزن عليهما، ولكنها تهددها بسوء العاقبة إذا ما كتلت عن جلد الأختين يوميا بعد أن مستخهما كليتين. كما أن

يوم من الأيام الأربعين الأولى ولكنه يظل معافى، وعندما تبدر منه مجرد هقوة في نهاية الأربعين يوما الثانية فإن التشويه يلحقه.

- ٣ -

إن حكايات الدراويش تحمل دلالة بالنسبة إلى البحث البنىوى الصرف. وأعتقد أن هذه الدلالة ليست المعنى الكلى في الحكاية، ولكنها بالتأكيد تلعب دورا يشبه إلى حد ما دراما المعانى.

والدليل هو حكاية اعتراضية قصيرة جدا لدرجة أنى لم أوردتها في المجلد. فهي تختص بالرأفة، وقد رواها الدراويش الثانى في محاولة استدراج عطف الجنى الذى هلده بالقتل... رجل طيب يلتقى به حسود في حفرة. وبينما الرجل الطيب في الحفرة يرد إلى سمعه مناقشة بين بعض العفاريات عن طريقة يشفون بها الأميرة المسوسة. ويجاهد الرجل للخروج من الحفرة ثم يشفى الفتاة ويصبح وزيرا لأبيها. وعندما يلتقى الحسود الحاقد مرة أخرى يقابل إساءته بالإحسان... إذا ما أخذنا فى اعتبارنا هذا الجزء الذى يبدو كأنه حشو، وتأمنا موقعه المتوسط من قلب حكاية الدراويش الثانى، فإننا نرى أنه يمنحها قفلا تاما كما في حكاية صخر التى أكدنا موقعها في «حكاية مدينة النحاس»، وبذلك نحصل على صورة جليلة من الموتيقات السابقة يمكن أن نقدمها فى شكل تناسب: فالعلاقة بين الهبوط الاختيارى والرؤية المادية تقابل العلاقة بين الهبوط الجبرى والرؤية الروحية، والهبوط حده العالم الأرضى فى كل حالة، فالرجل الطيب يلتقى به فى الحفرة حتى يكاد يموت. والدراويش بمحض إرادتهم ينزلون فيلتقون شخصيات مغلوطة إما كانت قد هربت من الحياة العادية وإما انتزعت منها انتزاعا، وكان مقدرا لها أن تواجه الموت بصورة عذيفة. والتشوه فى كثير من التراث الأسطورى يحدد أشخاصا يقفون بين الموت والحياة^(٢) بشكل ما. وأحيانا توأكب الحكمة المتزايدة فقد الرؤية المادية كما هو الحال فى

لحظات غير متوقعة. ونحن، وإن كنا قادرين على فهم شروطه، لا نشعر برضى أخلاقى عندما نشهد نتائجه.

والصلام بين نوعى العدل صلبم كلى أبدي بالطبع. وتأسيسا يستن قانونا ولكنه غير أخلاقى، وقد ظهرت العدالة فى بنية الحكاية بشكل غير أخلاقى. فالراوى يذكرنا فى حكاية بعد أخرى أن العقل الإنسانى يرجو نظاما أخلاقيا يضع فى اعتباره نوايا المتهم والظروف التى أدت إلى سلوكه قبل إجازة حكم عليه. والحكم فى البنية يهزأ برجائه. والصراع فى غير حاجة لأن يقرره المؤلف بصورة جلية؛ فهو قريب من السطح بما يكفى لخلق قلق عميق.

والقلق له حيوياته الخاصة، والسؤال المتعلق بالعدل الإنسانى يهسى لنا أفكارا ثانية عن المعنى الذى يمكن استخلاصه من الثوابت السائلة فى الحكاية، وهى الهبوط والعودة. ويضطرننا التأزم الناتج لاتخاذ نظرة ثانية حلزة تجاه الترتيبات الأخرى الكثيرة العاملة بين الأحداث والشخصيات، فنسائل فى نهاية الأمر عن الهدف من هذه اللعبة.

- ٥ -

وإذا كان بعض الحيكات فى الحكاية قد أشعرنا بالقلق، فإن آخرها ببساطة يفجأنا بصورة فكهة، إذ تزوج كل منهم. فالأمين قد أمره الخليفة أن يعود إلى عصمته تلك المرأة التى سبق أن ضربها ولفظها. أما المرأة الأولى فقد تزوجت من الدرويش الأول الأمير، وأما الأختان الحاققتان فقد أصبحتا زوجين للدرويشين الآخرين قبل أن تقول أى من العروسين كلمة أسف أو يقول أى من العريسين كلمة شكر. ونحن نشك تقريبا فى أن الخليفة فهم كل هذه الأحداث فهما طائشا، وهو الذى أثر العافية فاختار الزواج من المرأة التى لا ماضى لها.

المفترية نفسها تظهر أمام الخليفة فى المشهد الختامى، وتعلن أن السيدة ذات الذنوب قد حق عليها العقاب لأنها خرجت على وعدنا للأمين، وهنا نضطرب من جديد، لأن صورة المرأة جميلة ودعة، وأنها ظلت على وفائها لزوجها المعتل المزاج، وأنها ليست على الإطلاق من ذلك النوع الكياد الغيبث من النساء الذى تصوره الحكايات التى تشف عن كراهية النساء فى (ألف ليلة وليلة).

والشخصيات التى عوقبت قد أذنبت بدرجات متفاوتة، ولكن الشخصيات التى تزعم أنها تخدم العدالة إما شريرة وإما آلية. والحكاية الاعتراضية عن الرجل الذى ألقى فى الحفرة تتضح من جديد أهميتها؛ فهى تمتدح شخصا ترفع عن التطبيق الآلى الشر للثأر. وقد أدى بنا ذلك إلى أن نشعر عندما تترك الكتاب بأن العدالة شئ معضل، وأن كثيرا من الأسباب والمؤثرات والنوايا والظروف ينبى أن تكشف قبل إجازة حكم مقنع. أما الابتسارات فلا يمكن قبولها.

يمكن أن يكون التناسب الذى أتمته الحكاية الاعتراضية نوعا من العدل، أو عبارة أخرى «عدل البنية»، وهذا التناسب هو: الهبوط الاختيارى المشارف للمسوت بالنسبة إلى العور المادى مكافعا للهبوط الاضطرابى بالنسبة إلى الرؤية الروحية. ولكن الراوى يتقنا قد نفكر أيضا فى شروط العدل الإنسانى. وأن الأمر كله عندئذ ينبى أن يصبح أقل بكثير من حيث النقاء مما ينبى أن تكون عليه البنية؛ فالرجال الثلاثة مسؤولون عن تشوهم بطرق مختلفة، وعلى حد تصور العدالة الإنسانية للأمر تعتبر العلاقات السببية بين الهبوط والاعورار قاصرة؛ إذ لا سبب فى الحالة الأولى، والسبب غير مباشر فى الحالة الثانية، وبعدد للغاية فى الحالة الثالثة. إن عدل البنية يكشف عن قانون عتيد، قانون العين بالعين، وهذا القانون يقتص بصورة غامضة فى

يضحك الراوي قليلا على الأمراء الذين انقطع منهم الرجاء، ولكن الضحك كان علينا على المثلقي. فنحن نرى أكثر مما ترى الشخصيات، ولكن سعدتنا بذلك ليست أكثر. وقد تكلم هوفمانشتال عن صفاء (البالي) (٧) مع أن هذه الحكاية لا تعنى بالصفاء - أو بالانطلاق - الذي يؤدي إليه التأمل المنفصل للانسجام الرائع الذي يحمده علما أخلاقيا تسوده المفاجآت. والراوي يكفيه أن نكتشف في العالم نغما يمدح، ثم ندرك أننا لسنا جمهور هذا النغم، وإنما نحن أولاده.

إن الفضول الذي أبداه الراوي في منزل السيدات قد بين أنهم لم يأخذوا العبرة من مغامراتهم. ولو أنهم كانوا قد اعتبروا من انسياقهم إلى مزالق فاصلة شارفت بهم الموت، لكان النقش الذي يحلر من السؤال عما لا يعني قد اتخذ دلالة عميقة بالنسبة إليهم. وهكذا، عادت كل الشخصيات إلى الحياة العادية دون أن يطرأ عليها تحول؛ فليس هناك ندم على ما بدر منهم، ولا أكسبهم العور حكمة، كما أن الزوج الأخير لم يكن في محله، وقد جاء من حيث ترتبته بمشابة تعليق ساخر على المواقف الأخرى في الحكاية.

الهوامش:

(١) يمكن الدخ إلى المسلم المتطرف إذا قرأ هذه الحكاية فإنه لا يعبأ بالموقف الأخلاقي. والحقيقة أن تطرف مثل هؤلاء يرجع إلى اعتقادهم بأنهم ينضون إلى ظل معرفة أرقى أخلاقية يجب أخلاقية العامة. ويمكن الدخ أيضا بأن من الصوفيين من تغزل في إله وهمي. ولا شك أن حكاية «مدينة النحاس» ربما كانت منهجية إلى حد أنها في نظرم لا تنطوي على استصصال رمزي.

(٢) Macnaghten, I, 56-141; Habicht, I, 146-349.

(٣) هذا الراوي ضعيف لأن لتزل وإن كان قد غطم إلا أن الموضع كان يمكن الاحتياط إليه. ويلاحظ أن عدم الاهتمام إلى القبر إنما هو ببساطة دليل على تدخل السماء. ولقد الصوفي البار مجهول في «الحليقة لأبي نعيم الأصبهاني» ج٢ ص ٨٤.

(٤) Habicht, I, 326. Not in Macnaghten.

(٥) Cf. C. Lévi-Strauss. *Mythologiques*, I (Paris, 1964), 61.

(٦) Cf. V. Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. L. Scott (Austin, Texas, and London, 1968), 53-54.

(٧) In his preface to the Insel Verlag edition of Littmann's translation, *die Erzählungen aus den tausendundein Nächten* (Wiesbaden, 1953), I, 14.



المرأة - الحكاية

فى «الحمال والبنت»

من الف ليلة وليلة

مصطفى الكيلانى *

١ - فعلية الخطاب الحكائى .

١/١

« كان هناك إنسان من مدينة بغداد وكان أعزب وكان حملاً... » .

ينفتح وجود النص على زمن هو الماضى البعيد ويرتبط بـ «إنسان» فى مكان محدد هو بغداد .

بات (فاعل) يبدو شبه محدد، حاك يظهر فى مركز الفعلية السردية الأولى، ليس دالا مصرحاً به ولا هو افتراض محض، بل وجود فى الغياب أو خفاء فاعل .

« كان هناك .. » مجرى سردى بدئى يتضمن عدداً لا نهائياً من الاحتمالات، كأن يقال : « كان هناك امرأة... » أو « كان هناك مدينة... » .

وإذن، فالجملة السردية الأولى تقضى أن تعلم فى لحظة مخصوصة كل الاحتمالات الممكنة. فيستقر

* جامعة الوسط ، سوسة ، تونس .

المجرى الحكائى فى موقع رجل حمال أعزب وفى مدينة هى بغداد وزمان هو الماضى . ويكتسب الملفوظ الحكائى سماته الخاصة بالتوغل فى هذا الموقع خروجاً عنها من «اللا — دلالة» فى الفراغ أو العدم الحكائى إلى دلالة المحكى الموصوف وما يتضمنه من حلقات فعلية سردية مختلفة، متعاقبة أحياناً ومتداخلة أحياناً ومتضادة أحياناً أخرى .

وتأكد وجود الملفوظ الحكائى بالتقبل الذى يملو عند القراءة نقطة متحركة، أى فعلية سردية أخرى تواصل الفعلية الأولى، تتأثر بها دون أن تؤثر فيها، شأن ارتباط اللاحق بالسابق وإن اختزن السابق إمكانات وجود اللاحق . ويميل الملفوظ الحكائى إلى وضوح الرسالة وتجلى معانى مدلولاتها؛ إذ لا يهدف الحاكى إلى إدخال المتقبل فى دائرة العجيب الغامض بل يسعى إلى إمتاعه برسم الحركات والهيئات، وبعض ملامح الجسد الممكن فى عرائه، بنية إمتاعه وتحريك مخياله دون كبير عناء .

المكشوف والمستتر، رجل (حمل) أعزب في السوق «متكى على قفصه» .. وأمرأة «ملتفة بإزار موصلى من حرير ... رفعت قناعها... عيون سوداء بأهداب وأبضان ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف...»، وإذا الحدث مجال سردى يؤلف بين متنافرين في معاد الحياة الجمعية تبعاً للظاهر والمتكشف؛ إذ يتواصل شخصان يختلفان جنساً وتركيب خلقاً، ويتبادلان في سلم القيمة الاجتماعية، استناداً في التأويل إلى هيمنة كل منهما وإلى مجمل الأفعال المتصلة بالضميرين داخل سياق المشهد الواحد .

تتواتر أفعال الأمر وتتخللها أفعال دالة على حركات تمثل الاستجابة القوية لمجمل الأفعال الأولى :

أفعال الأمر	الأفعال الدالة على الاستجابة القوية ..
- هات قفصك واتبعنى	- أخذ القفص وتبعها
- أحمله ..	- حمل القفص وتبعها
- أحمل	- حمل وتبعها
- أحمل يا حمل	- فحمل وتبعها ...
- أحمل واتبعنى	- فحمل القفص وتبعها به إلى أن
- أحمل قفصك واتبعنى	- أتت داراً مليحة ...

يتمثل مجمل الأفعال في مكان محدد له علامة وأشياء الخاصة يعرف لحظة التمثيل الشمولى به السوق ومنه إلى «دار مليحة» ، وتقسيم شبكة الأفعال نظاماً من الحركات والروابط بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء ضمن نسق سردي تتمحور نواته حول فعلية واحدة متكررة : الشراء، وما يتصل به من من أمر واستجابة، إنه الحدث الواحد وإن تفرع إلى أحداث صغرى تبعاً لتعدد السياقات : باع الزيتون والفاكهاتى والجزار والبقال والحلوانى والقطار... ،

وتتولد عند القراءة مجموعة أسئلة، تجسم اندماج القارئ في ذات الملفوظ وتواصله مع الحكاكي الأول واضح الحكاية، ومع الحكاكي الثاني (الراوي) المباشر لنقل الأحداث من موقع يحدده له الحكاكي الأول، ومع الشخصيات والأحداث في توزيعها الوظيفي، والدلالات الحكائية في لعبة إنكشافها واحتجابها : (شكل رقم ٢٢)

٢/١

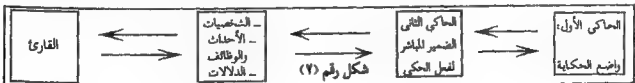
فلم اختيار «حمل» بطلاً للحكاية؟ ولم التخطيط حكايًا لإدخال الحمل إلى القصر؟ وما السر في هدم الحدود الفاصلة بين الحمل (الرجل) والمرأة، وإزالة الحواجز بين فئة الكادحين، ممثلة في الحمل، ومالكي السيادة والمال والجاه كما يظهرون في النساء والقصر وما في القصر من بذخ واستهتار ؟

لا تنحصر فعلية الخطاب الحكائي في حال عارضة، أو حادث يتكرر، بل تنبثق من حدث يختزن عددا من إمكانات التفرغ والتكاثف: «وبينما هو في السوق يوماً من الأيام متكئا على قفصه إذ وقفت عليه امرأة ..»

إن «إذ» الفجائية قطعت، منذ البدء، نفى الاحتمالات المتعددة لتطور الأحداث؛ فهي لعبة التجميع والاستثناء، أو «الانتخاب» الذى يحسم اختيار إمكان واحد ونفى جميع الإمكانات الأخرى دفعة واحدة في آن الحكى ...

٢ - حركات النص الحكائي .

تتراكم المفاجآت قصد الإدهاش في سلسلة أحداث تتواصل تبعاً لمنطق توليدي تسمح به بنية الحدث الأول: حمال تعترض سبيله امرأة، وفي الحدث مقابلة بين



الفقراء والأغنياء من ناحية وبين الرجال ممثلين فى الحمال والنساء من ناحية ثانية. بذلك يفرق العجيب فى متخيل يهدم سلطة الواقع ويشرع فى الآن ذاته سلطة الحكاية .

إن انفتاح الباب يعنى فى الحكاية بدء تجاوز المخطور؛ إذ يمثل الباب فاصلاً بين عالم «الحریم» وعالم الرجال، وتكون المراة، خلافاً للساد، المشرع الأول لهذا التجاوز، فهى التى تجولت فى عالم الرجال (قيامها بالشراء) ، وبادت الحمال بالكلام واصططحته إلى القصر وأدخلته إلى البهو ثم سمحت له بأن يحضر مجلس النساء فى غياب الرجال الأقارب .

ولأن سارد حكايات «ألف ليلة وليلة» واحد وإن تعددت السياقات، فإن خطة السرد متناظمة تبعاً لثوابت أسلوبية وأخرى قيمية أخلاقية تتكرر على امتداد الحكايات، وكما يستقطب الحدث الشخصية فى تدفق خطاب يتأسس بالحكمة، ومن أجلها تظهر المراة علامة الخيانة والمكر والخديعة والقدرة العجيبة على مغالبة الرجل حد التغلب عليه أحياناً كثيرة بالحيلة والجمال، وهى مجمع تناقضات بين الجمال الخلقى والقبح الخلقى كأن- تقدم على الخيانة فى مواطن عدة لتعيلاً للحكاية الجملة (القصر) ولإقدام شهيداً على القتل (الدافع إلى القصر)، وكان تظهر أداة للخلاص فى آن .

تستمر المراة فى المجرى السردى الثانى علامة للحركة الدلوية، تؤثر فى الآخر (الرجل) ولا تتأثر به. وإذا كان تغلبها الضمنى على الرجل فى المجرى الأول يرد إلى سلطة المال وحاجة الرجل (الحمال) إلى العمل لتحصل على الرزق، فإن خلال المجرى الثانى لا يحدد عن سلطة المال مع إضافة دلالة الكثرة (النساء) فى مقابلة الواحد (الحمال) ثم الكثرة القليلة عند ظهور «الأعجام الثلاثة» . وكما ترد كثرة أفعال الأمر فى المجرى السردى الأول إلى المراة، مجمع سمات القوة الغالبة (المال والجمال)، فى مواجهة القوة التقيض ممثلة فى الجهد العضلى عند الاستجابة القوية لمجمل أفعال الأمر،

وللاختلاف بين الأشياء عند النظر فى الحاجات الحافزة على تعدد مرات الشراء وكما تتعدد المشاهد داخل المكان الواحد، فإن «الشراء» ذلك الفعل المتكرر، علامة الزمن الذى يمدد بالقصد السردى لإثبات الوظيفة الواحدة بأساليب مختلفة، ولذلك يتسع مجال الحدث تبعاً لخطة السرد الحكائى فى احتفائه بالأحداث أكثر من اهتمامه بالشخصيات، كان السارد وهو يشرف، من الأعلى، على المجال السردى ينظر إلى الأحداث فى نسجها العام ولا يرى من الشخصيات «الحمال والمراة» وبائع الزيتون والفاكهة والجزار والبقال والحلوانى والطارء... إلا ظلالاً باهتة لا تطفو على سطح الأحداث ولا تستقطب تأثيراتها فى أبنية نفسية بها تصرف الشخصيات فى أجناس السرد المعاصر. وتختلف المراة والحمال عن الشخصيات الأخرى فى الاقتراب من حيز تسمية تخيل على مجمع ما هو مجتمع الحكاية الناطق بها والمندس فيها.. وتبدو المراة، عند الوصل بين أجزاء الحكاية، مبعث السرد ونوّه الأولى وأفق التأويل. فهى بمثابة الحد، خلال الحيز السردى الأول، الفاصل بين عالم الأنتى الخاص وعالم الرجال، ذلك العالم الخارجى، وهى النافذة تفتح على الداخل عند انتهاء الحيز السردى الأول وابتداء الحيز الثانى .

«إلى أن أت داراً مليحة» ، ينقطع مجرى أول للأحداث وتُحْصَل النقلة من سياق مكائى هو مركز الفعلية كما تظهر فى شبكة أفعال إلى سياق مكائى ثان هو مركز فعلية جديدة، تتجسم فى شبكة أخرى من الأفعال تبعاً لوظيفة سردية مغايرة للوظيفة السابقة؛ وإذا بالباب قد انفتح.. «بهذه الجملة السردية يكون التحول من فضاء الشارع إلى القصر وما فى القصر من أشياء وأفعال. يستحضر الراوى المتخيل ضمناً ويحرص على إدهاشه بالمعجب المتخيل الذى يفضى إلى المرئى المحسوس .

فيجوز السارد بالانتقال من المجرى السردى الأول إلى الثانى ندم الحدود الفاصلة، دفعة واحدة، بين

ورمز القوة الغالبة؛ إذ وراء العجز الظاهر قدرة عجيبة على
المغالبة حد التغلب بما تمتلكه من أسلحة الجمال
والذكاء ...

إن فعلية النص الحكائي الكبرى - وإن لم تستقر
في معن دلالي - هي فعلية مسكونة بالصراع بتوجيه
ضمني من السارد؛ ذلك الضمير المخفي وراء اسمية
شهرزاد، الكيان السردى القادر على إطلاق الصمت
بالكلم الحكائي وعمارسة محر اللغة عبر ذات متخيلة ؛
هي المرأة تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن يتحقق
فعلا حكايا يمنع القتل ويغير مجراه من الدم يسفك إلى
القوة تولد تقيضها وتثمر حياة .

٣ - في القوة، والقوة المضادة .

لا يهيننا النص مباشرة إلى مصادر القوة ، وإنما هي
علامات مختلفة يمكن أن تجمع بالتأويل في نواة
مفترضة هي الحافز الأول على فعل السرد وهي الطاقات
المتعددة تسكن الأفعال وتحمم انتشارها في علاقات تضاد
أحيانا وتآلف أحيانا أخرى، مع الاختلاف داخل أى من
الصنفين. تطفو القوة والقوة المضادة على سطح الأحداث
عند تجميع الأفعال والدوال الحافة بها، فتبدو الأولى
جمالا يبصر بالحيلة والذكاء، في حين تظهر الثانية قوة
عضلية مكفوفة للوضع الاجتماعي (الفقر) ولانتفاء
سمات القوة الأولى، ومنها الذكاء على وجه الخصوص.

على ذلك الأساس، تختزن العلاقة الضمنية بين
القوتين صراعا يندس داخل أدق خيوط النسيج السردى
ويسكن الشخصيات في حركاتها الظلية الباهتة، ويخترق
كامل البناء الحكائي ليومئ إلى ما وراء شهرزاد؛ حيث
مركز السارد الأول المخفي ومكمن الخطأ السردية .

١ / ٣

يتكرر وصف الجمال الأنثوى لتشويق السامع وشد
انتباهه من وصف الدلالة في مطلع المجرى السردى الأول
إلى وصف الصبية في المجرى الثاني: « فوجدنا صبية

فإنها تستمر داخل سياق المرأة - الممدد ، فتتسع الهوة
الفاصلة بين السلطة والسلطة المغيرة في الاتجاه التقيض،
ويزداد بذلك الطوق المضروب سرديا حول الرجل
(الجمال) ضيقا .

يتجاوز السرد في المجرى الثاني التباطؤ المقصود
وتكرار الحدث الواحد بأشكال مختلفة إلى الحركة
السريعة في حيز سردى محدود ، فيجج المكان بالأشياء
والأفعال الدالة على الحركات :

«قامت الصبية من السرير ... نهضت من
السرير ... خطرت قليلا ... قالت (إليه فعل
أمر: خطوا عن ...) ... أفرغن ... صفغن..
أعطين الجمال دينارين ... قلن له ... قالت
له الصبية .. التفتت ... قالت لها ... فقلن
له .. سمعت البنات ... قالت صاحبة النار..
قالت الدلالة قامت الدلالة .. شلت
وسطها .. ووقت الندام .. أحضرت .. قدمت
الندام ... جلست ... تضسره ... قامت
البوابة... رمت نفسها ... لعبت في الماء ...
أخلت الماء في فمها ... بغت الجمال ...
غسلت أعضائها ... مسكه...» ،

تقابلها أفعال الرجل الخاضع لإرادة المرأة :

«نظر الجمال .. وجدها صبية .. قال ..
فنظر.. لم ير .. قال الجمال .. قال .. فرح
الجمال .. قال .. جلس ..» .

تواصل هذه الحكاية الفرعية إعلان انتصار المرأة
على الرجل بالجمال والحيلة، وفي ذلك تكرار لوظيفة
سردية وسمت الحكاية الإطار لـ (ألف ليلة وليلة)
والحكاية المتفرعة عنها في نسق تولد البنية الاستطردية
بطابع الحكمة المملنة في بدء السرد وشبه الخفية في
غمرة تدفق الأحداث. فالمرأة هي علامة الخطيئة في
تمثل الوجود عامة يمرجع عقدي محدد وفي الوجود
الحكاكي، وهي علامة الوهن في ظاهر التركيب الخلقى

لا يختلف فى الماهية عن اندهاش السارد المتدمج مع ما يرويه للآخرين، ولا عن اندهاش المتقبل الممكن .

بهذا التأويل لا تخرج قوة المرأة الممكنة عن مدار القوة الأخرى التى هى، فى ظاهر البناء السردى، قوة مغلوقة، وهى عند المبحث التأويلى مصدر تشريع وجود القوة الأولى بهتكرارات رسم المرأة فى أذهان عامة الرجال .

٢ / ٣

إلا أن قوة المرأة تتجاوز حدود الجسد، فى تشيائه المدهشة وصفاته وأفعاله، إلى ما وراء الظاهر، حيث تكمن قوة أخرى أعرق تأثيراً من الأولى هى الذكاء أو الحيلة، فتمتلك المرأة الرجل بالمال والجمال (الدلالة) وبالجمال والحيلة (نساء العار). وما لا يباح فى ظاهر الحياة الاجتماعية يتحقق فى سرها، أى فى جهر الحكاية عند التنقل من السوق إلى داخل الدار، بذلك تجوز الرؤية من ثقب الحكاية وعبر موطن السارد الرأى الكشف عن المحتجب، وتهتك أسرار التخفى دون الالتجاء إلى الرمز أو الإيماء. لقد استطاعت المرأة بالحيلة إقامة مجلس خصمى فى غياب سلطة الرجل، وحولت المكان المغلق (القصر) إلى فضاء للتحرر الكامل بالخمرة والعري الجسدى والفعل الجهنسى، قولاً وحركة .

فالتحم الذكاء والجمال فى بناء قوة أنثوية ظهرت فى الجسد والعقل عند لتدخلهما الوظيفى؛ إذ جمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل هو جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحياناً .

وإذا كانت قوة الرجل (الحمال) تنحصر فى عصره، بما تسفر عنه أفعال الاستجابة لأفعال الأمر، فإن قوة المرأة ذات ماهية مغايرة، لأنها تتجاوز الحسى إلى ما وراء الحس، حيث الإثارة والإدهاش والقدرة على منع أية قوة ذكرية من الانتشار داخل مجالها الخاص حد السيطرة والتملك .

رشيقة القد قاعدة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان...، وفى الوصفين إحالة على المجرد والمطلق أحياناً كثيرة، وعلى الحسى أحياناً أخرى، دون التوغل فى التفاصيل. لقد اهتم السارد الواصف بإبراز الجسد الأنثوى تجسيميا لرغبة الآخر (الرجل) فى التمتع بالمرأة - الحكاية، وفى ذلك الوصف المشهدى صورة الآخر تتمكس فى ذات الرجل الحاكي والرجل المتقبل. فنخضع المرأة - الحكاية لحظة وصفية تتأسس على خبرة جمالية هى خبرة المجموعة الحاكية داخل السارد الواحد والحكية فى سلسلة المتقبلين داخل العصر الواحد وضمن عصور مختلفة .

ليس جمال المرأة، عوداً إلى خطة السرد والوصف، توغلاً كاملاً فى التجريد أو التدقيق، وإنما هو وجود مخيل يمر فى مجرى السرد لطيفى السمات والحركات، هو العرى يشد إليه الأنظار :

وقامت البوابة وتجردت من ثيابها وصارت عريانة ثم رمت نفسها فى تلك البحيرة ولعبت فى الماء وأخذت الماء فى فمها وبخت الحمال ثم غسلت أعضائها ثم أشارت إلى نهديها ...

وعند البحث فى سمات ذلك العرى تتأكد صورة الجمال الطيفى؛ إذ تلتقى الأسماء : «القد» ، «النهد»، «العيون»، «الحواجب»، «الخنود»، «الغم»، «الوجه»، «النهذان»، «البلعن»، «الأعضاء»... والأفعال الدالة على الحركات: «نهضت»، «خطرت»، «رمت نفسها»، «لعبت فى الماء»، «أخذت الماء فى فمها»، «بخت»، «غسلت أعضائها»، «أشارت إلى نهديها»...، فى رسم ملامح جسد هو أقرب إلى التخيل منه إلى الرؤية فى واقع الوجود الحسى، يوصف فى إثارة لا تقتصر على الجنس بل تصل بين لذة الاستماع أو التقبل الحكائى ولذة تمثل الآخر عبر أنسجة تتداخل بين الحلم والواقع .

ويكون الحمال (الرجل)، فى لعبة الحكى، عينا تبصر الجسد الأنثوى فى سماته وأفعاله، باندهاش

٤ -

أثارهما بما يحيل على واقع أو وقائع، فإن الحكاية يمكن، عند التفكيك وإعادة البناء، اختزالها في غرض الحكمة؛ يساعد على ذلك إحالة الأسلوب، وما يتضمنه من دلالة، على المجرد في مطلق التخيل.

فالحكاية، بناء على ما سبق، هي التوجه نحو الأعلى حكمة، لا تقل خطورة عن الحكمة في النص القرآني ولكن بأساليب يراود بها التقدم بالرسالة الحكيمية إلى عامة الناس، وهي التوجه نحو الأعلى مثالا يترعرع من المرأة أهم سماتها الأدمية كي تنقلب إلى فكرة مجردة هي وليدة ذهن جمعي، أو تحول بالقصد إلى ذات مشوهة قادرة على إلقاء الآخر (الرجل) بما تمتلكه من جمال وذكاء وجراءة حد الاستهزاء بالقيم والأخلاق السائدة.

وبذلك ينتصر في الحكاية، وفي سابقها ولحقها، ثابت عقلاني يقابل بين الخير والشر ويغلب الأول على الثاني، فلا يبقى من الحكاية عند تفكيكها إلا المرأة تلك الذات المشوهة، وموقف عقدي يميذ سلطة الظاهر إلى سلطة الخفي، والكثرة أسلوبا ودلالة وقيمة خلقية إلى الواحد المطلق.

غير أن ظاهر الحكاية لا يتلامح كلياً مع ما هو محتجب فيها دلالة، بالرغم من أنها حكاية المرأة دون منازع، ذلك أن السارد هو الذي خطط لتلك القوة بما يتناقض في الظاهر مع «منطق» الصراع القائم في الحكاية بين الجنسين، وبما يؤكد، عند قراءة المحتجب، قوة الذكر الأقوى الذي يصف الآخر (الأنثى)، وببالغ في تعظيم قوته ليضمن الرسالة الحكيمية المبثورة داخل أنسجة السرد بمعاني الإدهاش والتحذير، ولكي يصل بين الحكاية وغيرها من الحكايات الفرعية، وبين مجمل هذه الحكايات والحكاية الإطار، عودا بالكثرة إلى الواحد وبالفرع إلى الأصل.

فتعتمد المرأة سماتها من الحكاية ذاتها بل هي الحكاية تتفرع بقصد التشويق والإدهاش، خدمة لغرض بدئي انطلقت منه الحكايات ولم تحدد عنه، وظلت شديدة الارتباط به إيماء أو تصريحا، هو تليغ الحكمة لمن هو في حاجة إليها^(٢). وإذا كان نسيج الأحداث والشخصيات في أجناس السرد الأدبي المعاصر هما الأسلوب والدلالة معاً، يظهران مجتمعين ويتركان

الهوامش :

(١) اجتمعت جرماً من حكاية الحمام والقينتات، من الليلة التاسعة والعشرة، ألف ليلة وليلة، دار العودة، ١٩٨٨، ص ٣٣ - ٣٦.

(٢) ورد في مقدمة ألف ليلة وليلة بعد البسملة والحمنة والصلاة: «إن سر الأولين صارت عبرة للأخمين لكي يرى الإنسان العربي حصلت لغیره فبحر يطالع حديث الأم السائلة وما جرى لهم فيزجر». ألف ليلة وليلة، دار العودة، ١٩٨٨، ص ٥.



الزاعى والجمالان

قراءة فى الجمال والبنات

محمد بدوى*

«يجمع الراعى قطيعه؛ يرشده ويقوده. غير أن ما يجمعه لا يعدو أن يكون أفرادا
مشتتين، يجمعون عند سماع صوته (أصغر لمجتمعون). والعكس، يكفى أن يطفى
الراعى ليطلق القطيع».

مichel Foucault

خلداع السرد:

الخدمة؛ فليس الجمال سوى شخصية من الشخصيات
التي تتحرك فى فضاء الحكاية، وليس لمة ما يميزه عن
غيره، بحيث يوضع فى العنوان، لاهو بطل الحكاية ولا
حتى من ينهضون بدور فد فى أحداثها، ولا هو بمن
ينالون غيراً على يدى الخليفة كما نال الآخرون، إنه
فقط الخيط الأول فى حكاية كثيفة؛ عنصر من عناصر
الفضاء، يشارك فى إبراز غيره، وفى إضافة بعض
اللمسات على جو الأحداث. محض صعلوك فقير،
مستطيع بشيره، يؤدى دوراً ثم يتغلب من قبضة السارد
إلى حياته الملبدة، فقد ظلّ كما هو حملاً فقيراً، وأصر
السارد على تأيينه فى وضعيته، ورغم ما قام به فلم
يكافأ على شئ. لقد دخل الحكاية حملاً أعزب فقيراً،
وخرج منها كذلك.

تلوح حكاية «الجمال مع البنات الثلاثة فى
بغداد» وهى تنطوى على قدر كبير من المكر والخلداع.
مكر هو نوع من اللب؛ لب الكلمات والعلامات
والإشارات الذى ينهض بوظيفة محددة هى ملازمة
المقدمة لوظيفتها المنبثقة من الحكاية ومشروعها وطرائقها
لإنجاز هذا المشروع. ومن ثم نشعر أننا نستلج دون تنبه
إلى خلداع السرد ومكره. العنوان يوحي بأن السرد
سيتمحور حول رجل شاب فقير يعمل حملاً فى بغداد
مع طائفة من البنات، فإذا قرأنا الحكاية اكتشفنا

* مدرس الأدب العربى الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

الأزدهار والمتعة والإماء، فإذا قرأنا الحكاية عرفنا أن الصورتين اللتين يشئ بهما العنوان ليستا فى الحكاية (١١).

ولا يقف الخداع عند العنوان (١٢) الذى جاء بالغ البساطة، وإنما يتعداه إلى استهلال الحكاية. البنت مقنعة - تماماً كالحكاية - ولكنها بعد برهة ترفع قناعها ليظهر من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة، فتسلب الحمال الفقير الأعزب لبه، فيتبعها كالنوم. وهو ما يحدث لنا مع الحكاية. إذ ندخل فضاءها عبر مشهد حى فى سوق تقليدية من أسواق المدن العربية فى العصور الوسيطة، على نقيض الكثير من الحكايات التى تبدأ بتقديم الشخصية الأساسية الفاعلة فى الحكاية، عبر وصفها وتلخيص ماضيتها. وما إن ندلف إلى البيت حتى نتنقل إلى فضاء غامض موء فى بيت تسكنه ثلاث بنات ساحرات الجمال، وحين يراهن الحمال يسلبن لبه، فيكاد القفص أن يهوى من فوق رأسه. من السوق إلى البيت، تبدو الحكاية مغوية للحمال ولنا فى آن. حتى إذا جاء الليل وغطت الشمس، دخلنا فى فضاء مغاير. حين يدخل الحمال البيت تبدأ الحكاية فى استعراض البنات، الأولى جبينها هلال، والثانية وجهها يخجل الشمس المضيق، والثالثة تمخطر أمام الحمال جيعة ذهاباً فى مشهد موء مشغل بالأمانى الغامضة. وما أن يعلم الحمال أنهن وحيدات ويعشن دون رجال، حتى يتشبث بالكنوت، فهن ثلاث والمنازة لا تثبت إلا على أربعة. إن الوظيفة الوصفية هنا بالغة الوضوح؛ حيث الوصف أداة السارد لتحقيق الخداع والتشبهل لدى التفصيلات، بحيث تسلم للفضاء، وتندمج فيه.

وهكذا خدعَ الحمال، ومن بعده الصمعاليك الثلاثة، والخليفة هارون، ووزيره جعفر، وسيف نغمته مسرور. فالبنات على عكس ما يظهرن تماماً. إنهن

لكن للحمال وظيفة نصية يتهض بها كما أوكلهما إليه سارد الحكاية. إنه أول من نصطلم به فى الفضاء فتدخل معه إلى البيت، أى يتجاوز بنا المعتبرة الفاصلة بين فضاء وفضاء، ومن لم فهو يمثل الخارج السطحي، ممثل السوق الذى يمكن أن يكون مسرح لقاء الرجال بالنساء، لكنه لا يقوم بما يقوم به البيت من مهام. السوق عالم الضوء والحياة الاجتماعية الصاخبة، والانكشاف، فيما يتطوى البيت على إمكانات مغايرة تجعله مغلفاً فى وجه التلصص، والعيون المتحتممة، والأذان المتسمعة التى تفتى فضح الأسرار ولإاحة المكتون الخفياً للوضوح والشمس. أهمية الحمال إذن تنبع - فحسب - من كونه ممثل السوق والوضوح وهوان الأشياء وخفتها لا من الدور الذى يوكل إليه فى بناء الحدث وتنميته، ومن لم فوضعه فى العنوان ضرب من الخداع.

يبد أن العنوان يمارس ضرباً آخر من الخداع، فهو إذ يضع الحمال مع البنات فى قران واحد قائما يخلق «أفق انتظار»، محدد. البنات تعنى النساء اللاتى لم يتزوجن، اللاتى لم يبن بهن. وقد كانت كلمة «بنت» تعنى يوماً الأئنى بعامه، أى المرأة، فى مقابل الابن، لكن المجتمعات العربية الحديثة تشير بالكلمة إلى المرأة فى طور معين، هو الطور السابق على الزواج. ويبدو أن هذا المعنى كان قائماً حتى مع دلالة الكلمة على الأئنى بعامه، فقد كانت كلمة البنات دلالة على التماثل الصغيرة التى كان الأطفال يلعبون بها فى صباهم. وفى هذا، فإن وضع كلمة الحمال مع البنات فى قران واحد يوحي بمغامرة رجل فقير مع نمط من السندريللا، وما يرتبط بها من دلالات. لكن من ناحية أخرى، تشير كلمة البنات فى كثير من استعمالاتها إلى معنى آخر يرتبط بالمرأة العامة، وعلى وجه الدقة بالغاء، فنحن نقول بنات الهوى، وبنات الليل... إلخ، والعنوان فى هذه الحالة ينضح بدلالات اللهو والمجون، خاصة فى بغداد؛ مدينة

الكيمان، فقد تكرر مبيتنا هنا بشئ يقطع الصلب».

لكن برغم عناصر الخيالة والخداع جميعاً، سنجد مقدمة الحكاية باثةً علامات توهم إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما يكمن خلفه من أسرار. لدينا - أولاً - العبارة المنقوشة على الباب لتبده الداخل، ولها طبيعة تحريضية، وهى حافز مؤجل، ستتضح وظيفته فيما بعد. ولدينا - ثانياً - بثٌ للأسارى فى الملهوى، على نحو ما نرى فى الحوار الدائر بين البنات والحمال، وهن يساوونه على مبيتته فى بيتهن نظير قدر من المال، ومثل المشهد الماجن بعد تخكم الشراب فيهن وفيه، وما ينطوى عليه من ظلال دلالية محصورة فى حقل معين. إن اللهو بتحمس الأعضاء الجنسية والتبارى حول أسماء وكنى الأير والفرج فى مأدبة المائدة *orgiastic banquet* (٣٧)، كما تعبر إحدى الباحثات، لا بشئ بالمرح الماجن والتهتك فحسب، وإنما يشير أيضاً إلى الحواجز الصماء التى تنهض بين الرجال والنساء، وتزود كلا منهما أن يرد الآخر، إلى ذلك هناك الإيماء إلى الصراع الأبدى الدائم بين الأنثى والذكر. بمباراة أخرى، يكشف الهزل عن قول جاد مؤداه أن العلاقة الجنسية هى محرق الحياة. وحين نتقدم فى القراءة، سنجد أن ما يحدث للشخصيات جميعاً، باستثناء الخليفة ووزيره والحمال، ينتج عن هذه العلاقة من خلال الحب أو التزو الجنسي أو اختراق المحرم.

المشهد اللاهى يمكن تفسيره طبعاً بما يحور الحكايات بوصفها نصوباً حرة من ظروف تكون وإنتاج. أعنى أن بإمكاننا أن نرد المشهد عموماً إلى حضور السامع أو القارئ ورغبة النص فى إرضائه. وهو ما يحدث فى حكايات أخرى، وفى أماكن أخرى من حكايتنا، فيما بعد؛ حيث كثيراً ما نجد مشهداً مسرفاً فى تفاصيل الاتصال الجنسي، أو وصفاً مسهباً لامرأة جميلة أو حتى لغلام جميل. أقول قد يكون ممكناً تفسير مشهد

يتحركن فى رشاقة، ويقدمن الطعام فى كرم، ويشربن وينغن. وخلف الجمال الفادح والفرح العارم بالحياة، هنالك تشو داخلى بعيد الغرور. مع ذلك تقدمهن الحكاية حلزرات مع القسامين؛ ربما لأنهن تعرضن لأشياء سمرقها حين نوغل فى القراءة. وللملك يقلن للحمال: «نحن بنات ونخاف أن نودع السر عند من لا يحفظه»، وحين يصر على المكوث معهن يطلبن منه أن يقرأ ما نقش على الباب:

«فقلن له تبث عندنا بشرط أن ندخل تحت الحكم ومهما رأيته لا تسأل عنه ولا عن سببه. فقال «نعم» فقلن «قم وقرأ ما على الباب مكتوباً». فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب «لا تتكلم فيما لا يعينك تسمع ما لا يرضيك».

هكذا تبدو العبارة التى نقشت بماء الذهب كأنها لغز محير يوقظ الرغبة فى فضحه، وتتآزر مع الليل والبوابة الضخمة على إخفاء أسرارهن التى يخفن أن يودعنها لدى من لا يحفظ السر. كأن النقش علامة سمبوطيقية تشير إلى أفق غامض سلجه بعد قليل، وبرغم مخادعة السرد لنا، فإنه حريص على إعدادنا لتلقيه.

لكن، أيعنى قولنا، إن الحكاية تخادعنا، أن ساردنا قد أخلّ بالمقد الذى وقعه معنا منذ بداية اللهاى؟ من وجهة نظر هذا التحليل لا، إنما الخداع رداء يخالينا فقط، حتى لا يفضح المفضاء لأول وهلة، محاولاً أن يستدرجنا. ثمة جو واش بالخفة والمرح، فضاء برئ من ثقل المحرمات، لكن هذا الفضاء مجرد عتبة تفصل بين المرح والوحشية، فتجد أنفسنا قد تورطنا فنشعر بالخدعة. لقد وعدنا بحكاية خفيفة مرحة فإذا بها تأخذنا بعيداً عن سهرة الحب والشراب، كاسرة توقعاتنا، وتدخلنا مع الليل إلى فضاء مريب، فنشعر بالضيايع، ولسان حالنا يقول ما قاله الصعاليك: «لبيتنا ما دخلنا هذه الدار، وكنا بتنا على

إذا شق بُرد شق بالبالـسرد برقع

دواليك حتى كلنا غير لابس (٤)

والأبيات من الموضوع بحيث لا تحتاج إلى شرح كثير؛ جالس الشاعر بنات من الصبيريات، يشبهن الأطباء وهن من الحرائر، فجلسوا جميعاً للفرزل والتبارى حول إهداء المحاسن، فهم يشقون أردتهم حتى صار الجميع عراء؛ الشاعر العبد والفتيات الحرائر جميعاً. لقد كان مثل هذا اللهو معروفاً إذن في بلاد العرب أو بعضها، وقد يكون بقايا حفلات ماجنة كانت جزءاً من طقوس دينية انتهت وبادت. لكن الغريب أنَّ مثل هذه المشاهد دائماً ما يكون الرجل فيها عبداً أو رجلاً من الفقراء. فالحفلات الماجنة التي كانت تقيمها زوج شهرهار الخائنة، كانت تحدث في غيابها مع العبيد، وأبيات سحيم تدل على ذلك، أما الحمال في مشهد حكايتنا، فليس عبداً بالمعنى الحقوقي، لكن وضعته لا يتجاوز وضع العبد كثيراً.

إلى ذلك كله ينطوي المشهد، برغم حره وهزله، على تعارضات تؤسس معنى الحكاية. وهي تعارضات تنضوي تحت تعارض أساسي هو الخارج/الداخل، مثل: السوق/البيت، النهار/الليل، سطح الأرض/القبر، وهي تعارضات تطرح علينا إشكالات طابعها أخلاقي. بيد أن هذا الطابع الأخلاقي لا ينفي أن الحكاية مثقلة بما يشير إلى التاريخ؛ ثمة أسماء تاريخية كالرشيد وجعفر والأمين، وثمة المكان المحدد تحديداً واضحاً في أبعاده وفي وظيفته النصية معاً. كما أن وصف البنات بالباليات، ونسبة التفاح إلى الشام، والخوخ إلى عمان، والياسمين إلى حلب، والليمون والخيار إلى مصر... إلخ، يرمي إلى أفق السارد، وإلى برهة تاريخية معينة كان فيها المكان فضاء مفتوحاً أمام الناس ليتنقلوا ويسافروا. إن سمة المكان وانفساحه وتعلم العواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها. بل إن

حكايتنا في سياق كهذا. لكن حتى في هذه الحالة لا سبيل أمامنا سوى فهمه وتأويله برغم فهمنا علة وجوده أو دلالة. فأولاً- نحن لسنا خارج الزمان والمكان، بل إننا في القلب من تأويلهما. وكل نص أدبي يحيا في عصر ما ويستهلك لابد لنا من تأويله لمصالح هذا العصر. وثانياً- أن الإقدام على نزع المشهد من الحكاية توهماً لعلم وظيفته، يدهوي الأخلاق أو التحقيق العلمي.. إلخ، يعني أنه خارج بنية النص الفيزيقية؛ أي أننا نعطي لأنفسنا الحق في تجزئ النص وفتيته، بل تدميره فيزيقياً. لذلك قلت إن المشهد خداع، وإن خداع السرد جزء من لعب الحكاية، ينظم القضاء ويؤسس الدلالة، وبخاصة إن فهمنا المعنى العميق للخداع في مثل هذا السياق، وأعنى به تناقض المظهر والخبر. فالحكاية تقدم البنات كأنهن براه من أية متاعب، وهن في الحقيقة ينظرون على داخل عميق مملعب. وما الفرع بالحياة إلا انفلات من قهرها بتبني تقويضه، الذي يقربنا من الاحتفالية، حيث تتحرر البنات ومعهن الحمال من موضوعات الحياة الاجتماعية التي ترزح تحت وطأة نسق قيمي صارم كايح لهواجس التمرد والانفلات. وبرغم توظيف السارد للمشهد في الإيهام بالخداع، إلا أن لهذا الضرب من اللهو وجوداً فعلياً، على الأقل في بعض مناطق شبه الجزيرة العربية. فقد جالس سحيم الشاعر نسوة من صبير بن يربوع و«كان من شأنهم إذا جلسوا للفرزل أن يتعابشوا بشق الثياب وشدة المعالجة على إهداء المحاسن». وقد صور سحيم هذا اللهو في شعره؛

كَأَنَّ الصَّبِيرِيَّاتِ يَوْمَ لَقَيْنَا

ظباء حنت أعناقها في المكائس

وهن بنات القسوم إن يشمروا بنا

يمكن في بنات القسوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء منير

ومن برقع عن طفلة غير عانس

البيت والغابة:

من السوق المفتوح الذى ينهض على البيع والشراء، والعلاقات السريعة، إلى البيت المخلوق الذى يشمل الأسرار ويكنها. هكذا تسير الحكاية منتقلة من الحلقة السردية الأولى التى تمثل مقدمة الحكاية إلى الحلقة السردية الثانية؛ حيث يبدأ الحدث بعد رحيل النهار وتوغل الليل وتحكم الشراب. وحين يؤذن المرح بالانتهاء تدخل فى الغضاء الجديد. يطرق الصعاليك الثلاثة البوابة الضخمة للبيت الذى تسكنه البنات. ما الذى جعلهم يختارون هذا البيت بالتحديد دون غيره من البيوت؟ الجواب سهل جداً؛ لانبعاث الصوت منه، صوت العزف والقصف. كأنهم، وفى وجه كل منهم علامته الفاضحة - شعروا بعلاقة خاصة تربطهم بهذا البيت الذى برغم أن عبارة التحليل المنقوشة بماء الذهب تملو بوابته إلا أنه ملهمهم يحمل علامته. علامتهم تنوره بنى. بعد فقدان كل منهم للعين الشمال، وتزل اجتماعى يتضح فى ملابس الصعلكة وحلق اللحية^(٦)، وعلامته صوت أناس تحكم فيهم الشراب. الصعاليك غرباء تعارفوا أمام البيت منجلبين الواحد منهم إلى الآخر بالموار والتجرد من اللحية، الأولى علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى، من الإمارة والحكم إلى الصعلكة والغربة، ولذلك انجذب كل منهم إلى الآخر، ليشكلوا عصابة من أولى الضعف والهوان. أما الصوت الصادر من البيت فهو علامة الخروج على الوقار، بسبب فقدان المؤسسة والعراء من الحماية والسعادة، ومن ثم الوحدة والنز. فلو كان البيت مؤسسة لزواج هادئ مستقر لتلفع بالوقار والسكينة، وحمل علامات أخرى، لكنه بيت مغاير، لبنات لم «يسلمن من تصارييف الزمان»، يمر الناس به فلا يدخلون. فمن يلج بيتاً يأخذ هيئة الخان، ويمدو مأوى للسكران، سوى الباحثين عن موضع طارئ يقضون فيه ليلتهم وينصرفون.

الحكاية تمتد بهذا الملك بحيث يشمل اللامكان، حيث تشير صراحة إلى مكانة أمير المؤمنين وسلطته حتى على الكائنات غير البشرية. ذلك أننا حين نتقدم أكثر فى القراءة، نجد أن الجنية المؤمنة تعفو عن من عاقبته لأجله بوصفه «خليفة الله».

من منظور آخر نستطيع أن نفسر الإسراف فى وصف الطعام والشراب والفاكهة بأنه يشير إلى برهة ما تاريخية فى حياة المجتمع العربى الإسلامى فى العصور الوسطى، حين تآزرت عوامل عدة لتتحول إلى مجتمع غارق فى رفاه حمى، بسبب ما ينقل إليه من خراج، فيما يعانى من جراح عميقة فى الداخل. كأن الحكاية تكتب تصارعاً. لدينا الفرح بالرّفاء الذى يكاد يقرّنا من صورة لفرديوس أرضى، لدرجة أن العبارة المكتوبة على الباب منقوشة بماء الذهب توكيداً للرّفاء والثرف؛ ولدينا من ناحية أخرى هذا القدر الهائل من البؤس الداخلى المحيق والحرة الروحية أمام القدر وتصارييف الزمان.

على أن بإمكاننا أن نستخرج دلالة من نوع آخر. أعنى أن نرى فى التولع بوصف الحمى، طعاماً وشراباً وجنساً، توهماً للمذات يهفى إلى النهل منها. بهذا يكون نص الحكاية فى جانب منه تعبيراً عن يوتوبيا تحقق لمتبع النص ومتلقيه على السواء رضاً من نوع ما. فهى تحقق للأول لذة الخلق والعلو عن الشظف والحرمان، وتأخذ الثانى إلى فضاضات مجاوزة لحيزه الواقعى المشغل بالسغب. النص فى مثل هذا التفسير يوتوبيا ناجحة عن اليأس التاريخى والعجز عن اجترار التغيير.

لكن أن يكون النص متحمساً مع اليوتوبيا فى جانب، وطارحاً إشكالات ظاهرها أخلاقى فى جانب آخر، فإن هذا يعنى أنه يحتفل بكتابة ما همش فى أنواع أخرى، كالنثر والشعر الرسميين - فيحقق لمتلقيه وظيفة تفرّ منها هذه الأنواع، ولذلك نجد فيه حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشين من عامة المدن العربية^(٥).

ومن المؤكد أنَّ البنات دلهن السهر، ومن ثم قمن بنقش عبارة التحذير على الباب، حتى لا ينش أحد فى ماضيهم. العبارة تعنى فى جانب أن آخرين يجيئون مع كل ليل، يشربون ويثنون، كما أنها فى جانب آخر تعنى أن لدى البنات شعوراً بأن مايفعلنه مع هؤلاء الغرباء، يثير التساؤل عنهن، بنات فائنات ثريات بعشن وحيدات ويستقبلن من يطرق بابهن فى عمق الليل، لابد أن يثير التساؤل، فى مجتمع المدن الوسيطة المخلقة. لقد حرص السارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفرعن من شكلهن اللافت، بل «لم يختل نظامهم» وظن الجميع أنهم يصلحون لكى يحددوا دماء السهرة، بما يبعث شكلهم على التسلية. أليس هذا معناه أنهم يعرفن غرباء الليل جيداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغرباء وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب فى كرم واضح.

ولكن أتعنى عبارة «لا تتكلم فيما لا يعينك فتسمع ما لا يرضيك»، رغبة البنات حقاً فى إخفاء أسرارهن أم العكس هو الصحيح؟ ألا تثير العبارة فيمن يقرأها الرغبة فى الكشف والمعرفة، خاصة أنها تظل تردّد طوال السهرة، كأنها لغز يحفز على حله؟ لقد حدثت البنات الحمال عن خوفهن من كشف أسرارهن، لكنه فيما يبدو - لم ينتبه إلى مقصدهن. كما أنَّ العبارة المنقوشة بماء الذهب لم تلفت الصعاليك. فقط ستلفت الخليفة حين يدخل، قشمة تناقض بين جمال البنات وعمار الصعاليك، ولذلك لم يشارك - الخليفة - فى الشراب، مدعياً أنه حاج. لكن بمجيئه يتم الشمّل؛ وتبدأ الحكاية سيرها نحو السر الذى ظلت تراوفا فيه طويلاً.

بعد أن يدخل الصعاليك ويأكلوا، يبدأ الغناء، فينجذب الخليفة المتنع إلى البيت:

فدبت فيهم الحرارة، وطلبوا آلات الطرب فأحضرت لهم البوابة دفاً موسلياً، وعوداً

عراقياً، وجنكا أعجمياً. فقام الصعاليك. وأخذ واحد منهم الدف وأخذ واحد العود، وأخذ واحد الجنك، وضربوا بها. وغطت البنات. وصار لهم صوت عال. فبينما هم كذلك وإذا بطارق يطرق الباب، فقامت البوابة لتتظن من بالباب. وكان السبب فى دق الباب أنه فى تلك الليلة نزل الخليفة هارون الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو وزيره جعفر ومسرور سيف نغمته. وكان من عادته أن يتنكر فى صفة التجار، فلما نزل تلك الليلة ومشى فى المدينة جاءت طريقهم على تلك الدار، فسمعوا آلات اللهو، فقال الخليفة لجعفر إني أريد أن أدخل هذه الدار ونشاهد صواحب هذه الأصوات. فقال جعفر: هؤلاء قوم قد دخل السكر فيهم، ونخشى أن يصيبنا منهم شر. فقال: لابد من دخولنا. وأريد أن نتحاصل حتى ندخل عليهم. فقال جعفر: سمعاً وطاعة. ثم تقدم جعفر وطرق الباب، فخرجت البوابة وفتحت الباب، فقال لها: ياسيدتى، نحن تجار من طبرية ولنا فى بغداد عشرة أهام، ومعنا تجارة، ونحن نازلون فى خان التجار، وعزم علينا تاجر فى هذه الليلة، ودخلنا عنده. وقدم لنا طعاماً فأكلنا ثم نتادما عنده ساعة، ثم أذن لنا بالانصراف، فخرجنا بالليل ونحن غرباء فتعنا عن الخان الذى نحن فيه، فخرجوا من مكارمكم أن تدخلونا هذه الليلة، نبيت عندهم، ولكم الثواب. فنظرت البوابة إليهم فوجنتهم بهيعة التجار وعليهم الوقار، فدخلت لصاحبيتها وشاربتهما، فقالتا لها أدخليهن فرجعت وفتحت لهم الباب فقالوا تدخل ياآنك قالت ادخلوا. فدخل الخليفة وجعفر ومسرور. فلما رأتهن البنات قمن لهم

تستعيد صورة خلفاء سابقين، وبخاصة عمر بن الخطاب. ولذلك ينهى كلَّ صملوك حكايته قائلا: «وقصصت هذه المدينة، لعلَّ أحداً يوصلنى إلى أمير المؤمنين وخليفة ربِّ العالمين حتى أحكى له قصتى وما الصماليك، ويتصرف الجميع بظلِّ مؤرقاً فهو لم يعرف حكايات البنات، ولم يكشف - بعد - عن شخصيته ولم يقر العلل.

الخليفة يتكرر، إنه إذن يغير من هيئته وشاراته، اسمه ومهنته ومقصده، ليدخل فى هيئة أخرى، وشارات أخرى. أهمية التكرار كمنة فى التحويل الهائل الذى يحدث فى الشخصية، على الأقل ظاهراً وبرهات. الخليفة إذ يتكرر يتنازل لحظياً عن السلطة، ليتمكن من الرؤية والتحقق، كأن السلطة تحول بين الكائن وصحة النظر، لأنها تحدث فيه تغييراً يطل ملكاته، فيمجر عن الرؤية، والسماح. وكى تستعاد هذه الملكات عليه أن ينفذها، فيخرج من شاراتها، نافعاً تأثير المؤسسة. ويدخل فى علامات وشارات أخرى، لا تكشف عنه. فيقدر على معرفة «الأسرار» وكشفها، ويستطيع أن يفرق بين الظالم والمظلوم.

وكى يرى خليفة الله، فإن الحكاية تأتى بالأبطال إلى مكان واحد. ثم تبدأ بالكشف عن سرِّها فى صياغة دالة تبدأ بترميز النخل وتنتهى بالأبطال وقد منحوا فرصة الحديث عن أنفسهم. لقد لاحظنا أن عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنك تسمع ما لا يرضيك» تلوح محفزة على التساؤل، وكلمة ولج الحكاية شخص جديد ترددت العبارة ثانية، ومن ثم فهى جزء من طبوغرافيا النص، وتكريرها يقربها من النعمة الضابطة للإيقاع، لكنها تبدأ فى منحها شغرتها مع مجيء الخليفة، فالسارد يخلق مشهداً غامضاً، تتلجج فيه لتكتسب دورها فى تنظيم الحكاية، تقوم البنات بإحضار كابتين سوداوين، ثم تقوم

وتخدمهم وقلنا مرحباً وأهلاً وسهلاً بأضيافنا. ولنا عليكم شرط أن لا تتكلموا فيما لا يعنكم فتسموا ما لا يرضيكم قالوا نعم».

على هذا النحو يجيء بطل الحكاية ومركزها. وهذا يفسر لنا، ربما، وظيفة تأجيل الكشف عن السر فى حياة البنات، حتى يأتى الخليفة متجلجلاً - كالصماليك - إلى البيت بسبب الصوت الصادر منه. كأنَّ فى البيت ما يشبه المغناطيس الجاذب، حتى يكتمل - إلى حين - جهاز الحكاية.

الخليفة يتكرر، مرتدياً ملابس التجار، فدأبه أن «ينزل» من قصر الخلافة، حيث ينفذ سرير عرشه، ويهبط من أعلى إلى أسفل لينظر ويسمع ومعه وزيره وسيافه. لنلاحظ أن صورة الخليفة القرشى تستدعى صورة خليفة آخر هو عمر بن الخطاب الذى ابتدع العصر ليلاً، حيث كان يجوس فى طرقات المدينة ليسمع ويراقب بل كان أحياناً يتسلق الحوايط. فالتاس موضوع لعمله. إنه ولى الأمر أو خليفة الله أو ظله، فهو راع وكلِّ راع مسؤول عن رعيته، مسؤول عن مراقبتها ومعاقبته بالقدر نفسه الذى يجعله مسؤولاً عن الذود عنها وحمايتها من اللدب، وكما يندب الراعى عن حملاته الذئاب والجوارح، يندب الخليفة عن رعيته، ومن لم يتوصل أى وسيلة لتحقيق مأربه، حتى لو كان تساق الجدران، أو التحايل على ولوج البيوت المغلقة.

إذ يحاول الخليفة رؤية رعاياه وهم عراة من أى ملابسهم، فهذا معناه أنه يرفض الوسطاء، فى هذا السياق. أبداً مكان الخليفة أن يجوب كل مدائن دولته وقراها على هذا النحو؟ من المؤكد أن ذلك أمر يجاوز إمكانياته، لكن الخيال الشعبي يرسم صورة لولى الأمر كما يفهمه ويحلم به فى يوتوبياته، دون التنبه إلى واقعية هذه الصورة أو لاواقعيته. يأخذ الرشيد فى حكايات (الليالى) صورة شيخ بلوى يتحرى الحقيقة، وهى صورة

عن طبيعة الحكاية بوصفها نصاً حراً. يذكر النص أن البنات اللاتي يقمن بشق ثيابهن ثلاث فيما تقوم الدلالة بالغناء. وهذا خطأ، فلو أن البنات اللاتي يقمن بشق ثيابهن ثلاث، بما فيهن الدلالة، وإما أن الدلالة تقوم بالغناء. فقط، وفي هذه الحالة فإن عنصر شق الثياب خاص بالثنتين. ويبدو أن الاحتمال الثاني هو الصحيح، لأن الحكاية تقدم لنا ثلاث بنات منذ البداية، صاحبة البيت، وأختها، والدلالة، فضلاً عن البنتين اللتين تحولتا إلى كلبتين سوداوين. وسنعرف فيما بعد أنهن خمس بنات حين يكشف الخليفة عن نفسه. إلى ذلك هناك ملاحظة أخرى، إن أثر الضرب بالمقارع لم يظهر في المشهد الماجن في مقدمة الحكاية.

ينزع المشهد الأتعة عن الجميع، فهو يكشف خداع الصورة التي تبدى البنات فيها مرحات فكها، وينزع قناع الغربة والصعلكة عن الأمراء الثلاثة. وعموماً فإن المشهد يلوح كأنه تأويل للغز العبارة المكتوبة بماء الذهب، ويولد الفضول والشوق إلى كشف سر ما يجري لدى الرجال وغصوبوا الخليفة. لكن العقبة تتمثل في قبولهم الشرط، وإلا ارتكبوا ما يوجب العقاب. وهو بالفعل ما يحدث، فرغبتهم الفضولية من القوة، بحيث إنهم يجمعون الرأي، ويسألون صاحبة البيت عن مغزى ما حدث أمامهم، وما إن تسمع سؤالهم حتى ترسل إشارة بقدميها فإذا بباب خزانة يفتح، ويخرج منه سبعة من العبد، وبأيديهم سيوف مسلوطة، فأمرتهم بشد وثاق الجميع. لكن القارئ الذي تمرس بأجهزة حكايات (الليالي) يعرف أن الأمر لن يصل إلى القتل، فلا يمكن للخليفة أن يقتله عبد، وأمر من امرأة، كما أن القتل لا يعني قتل الرجال بل قتل الحكاية، وعجز ساردها عن تحقيق مخططاتها.

ولأن ارتكاب «تابو» الفضول لا يمكن أن يكون نهاية مناسبة، فإن الحكاية تصل إلى نقطة حرجة تهدد مسارها، ولذلك تستدرك على نفسها، فقبل أن تضرب

البنت الكبرى بسوط الكلبتين، ثم تبكى وتحتضنهما. ووسط ذبول الجميع تنهض الدلالة لتغني صوتاً، وما أن تفرغ المغنية من غنائها حتى تشق البنت ثيابها، وتقع على الأرض مغشياً عليها وحين تتمرى يظهر على جسدها ضرب المقارع والسياط. تفعل هذا البنات الثلاث إثر سماعهن لغناء الدلالة.

هكذا يتقل السرد بفتحة من فضاء الغناء والنشوة إلى نقيضه، حيث يتمزق سلام الرجال فيما تصبح البنات أكثر حضوراً. كأن البيت يصبح مسرحاً، تنهض البنات فيه بالتمثيل، فيما لا يملك الرجال سوى حبس الأنفاس بسبب ما يجري أمامهم. نحن إذن مع مشهد رمزي مثقل بالإيماء، بل يكاد يقترب من الشعيرة التي تتكرر كل ليلة وتدفع بالحياة في أحداث مضت وانقضت. والشعيرة إحياء وتذكير، فهي تعني أن هناك حدثاً يخفى نسيانه، أو جرماً اقترف ينشئ التذكير به مع مجيء الليل على أساس أن التذكير عقاب أو جزاء منه. لكن طبيعة الحدث الذي يماذ تمثله، تثقل بالتأثر بين الحركة والصوت، الغناء والبكاء، الإنسان والحيوان .. إلخ، فللحدث إذن طبيعة الدراما التي تنهض على التأثر بين الأدوات جميعها، لتحملاً الفراغ المسرحي، وتسربل الحدث بالرمزية والإيماء.

تقول الفتاة لصاحبتها: «قومي نقضى ديننا»، ما معنى الدين هنا، أمر إثم ارتكب وصاحبه مسلم بمذلة عقابه، على ارتكابه، وما معنى الكلبتين السوداوين، ولم تجلدان، ولم يعقب جلدعهما البكاء، وما هذه الأجساد المشوهة من ضرب المقارع والسياط؟ هذه أسئلة تؤجّل الحكاية تقديم إجاباتها إلى حين، لكن بعضها يحتاج منا إلى الاجتهاد في فهمه.

مهما يكن الأمر، فتمة ملاحظات، بعضها يشير إلى طبيعة النص السردى الشعبي، مثل خضوعه لمشروعه الذي يوظف الأدوات جميعاً للسير نحوه، وبعضها ناتج

- يعود إلى عمه ويخبره بما جرى على أبيه. يخبر العم بأنه يعرف القبر الذى دخله ابن العم مع السيدة.

- يذهب مع عمه إلى القبر ويندخله. يجدان ابن العم متضمناً وكذلك السيدة. يعرف من عمه أن ابن عمه عوقب لأن السيدة أنجته، وقد ارتكبها زنا المحارم.

- يعود مع عمه إلى المدينة فيجدان أن الوزير الذى اغتصب ملك أبيه قد هاجمها فيفر من وجهه حالقاً لحيته.

- يقصد بغداد لعله يصل إلى الخليفة.

حكاية الصعلوك الثاني

- ملك ابن ملك. قرأ الكتب والتواريخ، فشاع ذكره وطلبه ملك الهند.

جهزه أبوه للسفر مع عبيد له. وفى الطريق خرج عليه قطاع الطرق قتلوا عبيده. أما هو ففرح.

- يلتقى الخياط فيخبره أن ملك المدينة التى نزل إليها هو أعدى أعداء أبيه.

- يعمل بعد نصيح الخياط له خطاباً. يوماً ما يكتشف سرداباً يفوده إلى قبو حيث يلتقى بهيبة فائنة خطفها عفرته منذ سنين عدة.

- ينام مع الصبية، ويلوح لها بأنه قادر على إخراجها من أسرها، فتصممه ألا يفعل.

- يرفض القبة المطلسمة فيحضر العفريت خاطف الصبية، فيهرب - هو - تاركاً قأسه وتعله. وبعد ذلك ينتم. يعاقب العفريت الصبية على خيانتها له بقتلها، ويأتى به فيسحره قرداً.

- يتسلل إلى مركب مسافرة. يحاول المسافرون قتله فيقوم الرهبان بحمايته.

- بعد وصول المركب إلى إحدى المدن، يعرف الملك أنه

السيدة صاحبة البيت رقابهم تجلس لتسمع حكاياتهم مع الزمن، وبدلاً من أن يفهم الرجال معنى لما رأوه يبدؤون فى البوح بأسرارهم؛ كأن التعارف الإنسانى فى (الليالى)، لا تتوقف عراه إلا بعد أن يعرف الجميع حكاية الحاضرين جميعاً، وكأن الحكاية، وقد وصلت إلى نقطة ستصدر بعدها البنات الحكاية، تعود فتستدرك على نفسها، فتقدم الرجال أولاً، وتوجل عملية التعرف على الخليفة ثانياً، وقبل ذلك كله تنفى عن نفسها أسباب الجنوح عن مسارها.

حكايات الصعلوك:

قبل أن تتوغل فى قراءة قصص الصعلوك الثلاثة، لا سهيل أمامنا سوى تلخيص هذه الحكايات، برغم ما للتلخيص من مخاطر.

حكاية الصعلوك الأول

- والده ملك وعمه ملك. وفى يوم مولده يولد ابن عمه أيضاً.

- بعد انقطاع عن زيارة عمه يذهب إليه فيلقى ابن عمه الذى ولد فى يوم مولده. ابن العم يطلب منه أسراً، فيبعده بعمله، دون أن يصرف أى شئ عن كنه هذا الأمر.

- يكتشف أن ابن العم يريد منه أن يخلق عليه قبراً مع سيدة، فلا يستطيع التراجع. بعد دخول ابن العم إلى القبر وقد سبقته السيدة، يندم على فعله. يحاول التعرف القبر فيفشل.

- يعود إلى بلده فيجد أن الوزير قد اغتصب ملك أبيه وقتله.

- ينتقم الوزير منه بفداء عينه اليسرى بسبب فقعه عين الوزير خطأ فى صباه. الوزير يأمر بقتله لكن السيف يشق عليه فيتركه شريطة ألا يظهر فى المدينة.

- يقوده السلم إلى تسعة وثلاثين بسنناً، ثم يجد بها
مقلداً يصر على فتحه لرؤية ما فيه. يجد حصاناً يشك
ويعتليه فيطير به، ويخطه على سطح ويضربه بذي له
فيقتل عينه اليسرى.

- يجد عشرة شبان عور، يرفضون مكوثه معهم ويعطونه،
يخلق ذقنه ويقصد بغداد.

بعد أن قمنا بالتلخيص على هذا النحو، ترى كيف
نقرأ هذه السلسلة من الحكايات: كيف ندخل إليها،
ونأى أداة من أدوات التحليل، وبخاصة أنها تغري
باقتراحات عدة. لدينا هنا ركام من الماسى التي لحقت
بالشخصيات دون أن يفهموا لم يخصصوا بها، ثمة قدرة
تلوح متعالية على كل شيء كأن الناس العربى فى يد قوة
مبصرة من العقل والعدالة، فهى تطرح بالأحلام والآمال،
وتستل ما فى الحياة من بهجة. ولذلك، تتبدى لغة
الأبطال وهم يسردون لغة مكسوة مهزومة مستسلمة.
ولعل هذه السمة من الذاتية التى تكتنف اللغة نابعة من
أن الأبطال يسردون حكاياتهم، ويسردون أحداثها من
زوايا تخصهم، فهم أحياناً يقتربون من صورة الناطق
بمظلمة، لا السارد لحكاية.

مرآة الأكم

فى حكاية الصعلوك الأول نحن فى حاجة لمعرفة
البطل، أو الشخصية الأساسية الفاعلة. فإذا كان البطل
هو الصعلوك، فماذا عن ابن العم، ما وظيفته فى تنظيم
السرد أم أنه مجرد عنصر ثانوى سيتنهد بغير محل ثم
يزاح: الصعلوك هو الذى يسرد لنا الحكاية؛ حكاية هو،
وهو الذى يتعرض للمذاب والانتقام، هذا صحيح، لكن
ابن العم ليس فقط شخصية مهمة ولكنها أيضاً محفوفة
بالغموض، وربما لا يمكن لنا فهم حكاية الصعلوك دون
حل هذا الغموض ولذا، نشه شخصية ابن العم مرحلية،

فرد قارئ فاهم ذكى. أما ابنة الملك الشابة الساحرة
فصرفت أنه رجل سحر قرداً.

- تقوم الساحرة الشابة بتخليصه من سحره بعد عناء.
تموت الساحرة محترقة ويموت طواشى الملك، ويصاب
الملك فى فكه. أما هو فيعود إلى صوته الإنسانية، لكنه
يفقد عينه اليسرى.

- يطرده الملك فيقصد بغداد للقاء الخليفة.

حكاية الصعلوك الثالث

- ورث الملك عن أبيه، فحكم وعادل فى مدبته التى
تطل على البحر.

- كانت له محبة فى السفر، فسافر طلباً للفرجة، لكن
الرياح تسحب المركب إلى منطقة فيه فيقتربون من
جبل المغناطيس.

- فى الجبل قبة من النحاس مقودة على عشرة أعمدة،
وفوق القبة فارس من نحاس على فرس من نحاس،
وفى يد ذلك الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى
صدره لوح من رصاص مطلسم. هذا الفارس مسؤول
عن تحطيم المراكب التى تقترب من الجزيرة.

- يفرق الجميع فيما ينجو هو، بعد نجاحه يسمع هائفاً
يدله على طريقة قتل الفارس وكيفية نجائه. ثمة شرط
للك هو ألا يذكر اسم الله.

- يقتل الفارس الشرير، وأنهى زورق فيه رجل من نحاس،
فيركب معه صامتاً.

- بعد أيام من إبحاره مع الرجل للنحاس يرى اليابسة
فيهلل ويكبر. يقذفه الرجل النحاسى فى الماء. لكنه
ينجو بعد جهد ويصل إلى جزيرة.

- يرى عمالاً قادمين يقومون بنقل مؤونة من قبو. بعد
انصرافهم ينش فيجد سلماً.

«ثم عاد ومعه امرأة مزينة مطيبة». أهى مجهولة له فعلاً، يرغم أنها ابنة عمه، أم أنه لم يعرفها تحت تأثير الشراب؟

قد يرى القارئ فى مرواغة الحكاية له، وعدم إجابتها عن هذه الأسئلة، مايشى بعدم الدقة فى تسجيح الأحداث بما يبعث على عدم الثقة فيما يسرد له، لكننى على العكس أرى فيها شقوة دالة، وكاشفة عن عدد من المخازى. فابن العم لم يطلع أحداً على سره، لمخشيته من الرضى والفضح، أما الصعلوك فلا يخشى منه، لا لأنه لا يعرف أن السيلة هى أخته، ولا لعجزه عن منعه من اللضى فى مشروعه، بل لأنه يرغب فيما يرغب فيه ابن العم. إن كليهما رقيق لصاحبه، وما يوحده بينهما أكثر مما يفرقه، لذلك توحدنا معاً فى القتراف هذا الإثم، أحدهما بالفعل والثانى بالمساعدة. يقول لنا الصعلوك على لسان السارد إنه كان فى سورة السكر ولم يقدر على رفض الطلب، لأنه كان قد وعد ابن عمه بمساعدته دون أن يعرف كنه الفعل ولا شناعته. ولكن هذا القول ينقضه تماطفه الجلي مع ابن العم. لقد كان بإمكانه أن يسأل، خصوصاً لأن الخموض يلف المواقف كله، ومن ثم يمكنه الرضى. لكنه لم يفعل لأنه فى أعماقه كان يرغب فى التحرر من وطأة النسق الأخلاقى الذى يحرم الأخت على أخوها؛ بمباراة أخرى إن هذا الفعل؛ فعل الاتصال الجنى بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية، ومن ثم فقيما يعجز هو، يلوح ابن العم قادراً على التحدى، على إثبات ما يعجز هو عن مجرد التصريح به حتى أمام نفسه. ولذلك لا نشمر بإداته ابن العم، بل يصلنا فقط تماطفه معه ورفضه للمقاب الذى حل به. هذا التماطف واضح فى موقفه من معرفة القبر الذى دخله ابن العم مع الأخت. لقد فتش عنه بعد دخولهما بقليل فقتل فى الثور عليه، بل ظل سبعة أيام يتقب عنه دون جدوى. وإخفاقه فى معرفة القبر يرجع طبعاً إلى أنه لم يك راعياً فى ذلك. فأن يعثر على القبر

فتخفى غب نهوضها بما أكل إليها من أحداث، وما حده السارد من دور لها، مع ذلك فهى تراقب الصعلوك منذ وجوده لا فى الحكاية فحسب، بل فى الحياة أيضاً. ليس هنا فقط، وإنما تقوم بفعل أساسى يستخلم فيه الصعلوك، وهو الفعل الكارثى الأول، الذى تنهال بعده الأحداث. لهذا كله ينبغى أن نحدد علاقة ابن العم بالصعلوك.

من منظور هذا التحليل يلوح ابن العم متوحداً بالصعلوك، أو على وجه الدقة أن الصعلوك هو للتوحد به، علاقة التوحد مجاوزة لعلاقة المماثلة، وتصل إلى حد الامتزاج، وإنهيار الجدار بين اثنين، بحيث يصبح واحدهما امتداداً للآخر، حتى ليدلو أنهما شخص واحد. بل لا نبالغ إن قلنا إن الأساس فى هذا التوحد هو شخصية ابن العم، وإن الصعلوك محض انتمكاس سلبى له، ولذلك يصبح الصعلوك بعد موت ابن العم محترقاً امتداداً له. بعد أن يبدأ الصعلوك سرد حكاياته بكلمات قليلة، يربط حياته بحياة ابن عمه على نحو واضح بمقار مجاوزة للعلاقة العادية بين ابنى عم: «وافق أن أسمى ولدتى فى اليوم الذى ولد فيه ابن عمى». الولادة فى يوم واحد تربطهما، فيصبح الواحد مشدوداً إلى الآخر، ويصبح مصير أحدهما لحظة فى حياة الآخر. لقد ولنا مما وارتكب الأول إثم سفاح للحرام، أما الآخر فلم يكن قد وجد بعد، فوجوده قربن للغياب الذى يفصح عن نفسه فى أن يكون مجرد أذنة. وحين يثيب الأول عقاباً على ما اقترفه، يبدأ الثانى فى الحضور. بيد أن حضوره رديف للغياب، لأنه حصر فى تلقى الفعل لا المبادأة به. لم لم يطلع ابن العم أحداً على سره سوى الصعلوك، لأنه من بلدة أخرى، فهو لا يعرف السيدة، أعنى لا يعرف أنها أخته من صلب أبويه، ولم قبل الصعلوك القيام بالمهمة المطلوبة منه. الحكاية تراوغنا فى الإجابة عن هذه الأسئلة، فهى تنفض النظر عنها وحديث الصعلوك عن الأخت يشى بعدم معرفته به، فهو يقول:

معناه أن بإمكانه أن يتراجع، وهو لا يريد التراجع ولا يرغب فيه. أما بعد انتهاء المهمة، أي بعد لواز ابن العم والأخت بالقبر ومرور أسبوع كامل على وجودهما فيه، فقد كان سهلاً عليه أن يميز القبر وأن يعرفه بعد نظرة واحدة إلى اليمين وأخرى إلى الشمال.

لكن ماذا عن الحدث نفسه، ماذا عن سفاح الحارم (٧) ؟

ليس سفاح الحارم أمراً شائعاً في (الليالي). فحين تجده مرة في حكاية «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» حيث يتزوج شركان أخته زهرة الزمان ويهاجمها دون أن يعرفها فتحبيل منه وتلد بنتاً تسمى «قضي فكان». ودلالة الاسم واضحة؛ إذ تلقى بالمسؤولية على القدر الذي قضى أمراً فكان. ويدل أن الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماوياً من أبيهما الذي اغتصب الملكة لبرهة. بيد أن الحدث في هذه الحكاية لا يوضع في سياق المصائب الكبرى كما نرى في حكاياتنا.

ابن العم وأخته يرتكبان هذا الإثم بعد تقصّد وإصرار. لقد عاشا معاً وأحبّ كلاهما الآخر، رجلاً وامرأة، دون اعتداد بالشروط التي تحوطهما. فلما كشفّا أمرهما لأبيهما الملك زجرهما زجراً بليغاً، على حد تعبير السارد، ومنع كليهما عن الآخر، فاحتالا على هذا التفريق، وخططا للاجتماع معاً إلى الأبد جشعين متفخمين في قبر. ومن الجلي أن سلوكهما ينطوي على قدر هائل من التحدي، فهما يمارسان علاقة محرمة، إذ انتهات بينهما جذر الأخوة، وضمتهما نوازع الهوى المحرم للمعونة. سقطت النواهي، ونمت علاقة مدمرة وتوحشت، فهما لا يستطيعان الانفلات من سحرها، ولذلك - حين يتعرضان للتفريق - يخططان بلذّب وصبر للاجتماع معاً. الغريب أنهما سادران في التحدي، فيختاران قبرهما معاً. في حكايات العرب عن المعشوق وصرعاه، يحدث التفريق بين العاشقين في

حياتهما، لكنهما يجتمعان معاً في الموت، في قبرين متلاصقين أو قبر واحد. وهو نفسه ما يفعله الأخ وأخته، في دخولهما القبر معاً، للحياة ثم للموت. كان بإمكانهما الهروب إلى بلاد يجهل الناس فيها أمرهما، لكنهما اختارا القبر عمداً، كأنهما يفران من السطح إلى الأعماق، من الشمس إلى الرحم، لوأذا بالقبر من المجتمع وإدائته. ودخول العاشقين إلى القبر معاً باختيارهما، وإن كان ينطوي على التحدي، فهو أيضاً ينطوي على التسليم بالعقاب وعدائته، ومن ثم اختارا لهما «تربة» أي قبراً، ولم يجدا لعرسهما موضعاً مناسباً سواء، حيث العودة إلى الرحم الأرضي، الذي يضمّن لهما مواجهة الإدانة، تعد تسليمهما بالعقاب الذي نزل بهما. بل إن هذا العقاب يتبدى موضوع رغبة، في ضرب من السدور في التحدي والخروج على النسق القيمي.

إن علاقة الصملوك بابن العم تنطوي على تعقيد وغموض كما رأينا، ومن ثم يصبح أحدهما مرآة للآخر أو «عوضه»، كما تقول الحكاية على لسان عم الصملوك. لقد توحد الاثنان في واحد؛ نصفه خرج على المجتمع، واختار عقابه بنفسه؛ ونصفه الآخر عاش ليري العقاب، ويندم، ثم يصبح عوضه الذي يتلقى العقاب من بعد. ولذلك، تقدم الحكاية نفسها بوصفها حكاية عن الظلم الذي يقيق برجل صغير مفعول به، من قوة مخفية قاسية لا تعرف الرحمة. رجل على العكس من أبطال الحكايات، ليس فائتاً، ولا محارباً شجاعاً، ولا حتى قادراً على الحب. ويرغم تسليم الحكاية على لسان ساردها الصملوك بالعقاب، فهي تهتم هذه القوة بالافتقار إلى العدالة؛ ثمة انتقام غير مفهوم، وغير مبرر من قبل الصملوك، وهو انتقام ينصب على رأس الصملوك وأبيه وعمه؛ فالأب يفقد ملكه، والعم أيضاً، فيما يفقد الصملوك عينه بعد أن احترق ابن العم وأخته. كان ثمة

الهبوط من الفردوس

ما يحدث للصعلوك الثاني لا يعلم أن يكون صياغة أخرى للمشاكل الأخلاقية الذي تطرحه حكاية الصعلوك الأول. هناك بالطبع اختلافات وتوافقات بين الحكايتين، لكن النظام الذي يكمن خلف الأحداث والشخصيات واحد، كلا الصعلوكين ابن الملك، وكلاهما يتعرض لاعتداء قوة غاشمة، هي الوزير مفتصب الملك في حكاية الصعلوك الأول، وقطاع الطريق في حكاية الثاني، وكلاهما يتدخل شخص ما لمساعدته، الصعلوك الأول أنقذه سيف أبيه من القتل والثاني ساعده الخياط بتقديم الإيواء والنصيحة. وكلاهما يحمل عملاً ثم يندم من بعده، الأول ندم على مساعدة ابن العم المرتكب زنا الحارم، والثاني ندم على رفسه للعبة المطلسة. وكلاهما ندير شوم، فما أن يعطاً موضعاً حتى تحمل به الكوارث، وهكذا نجد أن الصعلوك الأول:

يذهب إلى ابن عمه — فيحترق ابن العم والصبي

يمود إلى مدينته — فيفقد أبوه الحكم، ويفقد هو عينه

أما الصعلوك الثاني فهو:

يهبط إلى القبو — يقتل الصبي المخطوفة

يذهب إلى قصر الملك — فتحترق الأميرة وموت الطواشي ويفقد الملك عينه ... إلخ.

لكن الاختلافات بين الصعلوكين قائمة أيضاً، فالصعلوك الثاني يمتاز عن الأول بقراءة الكتب والتواضع وحسن الخط، كما أنه يلتقي بصبيبة آية في الجمال. الأول رجل فقير صغير، مفعول به، فيما يحاول الثاني أن يكون فاعلاً ولو مرة، فيغش فشلاً فريداً، لا مزيد عليه. فحينما يلتقي بالصبيبة في القبو، ويبعث منها ليلة ماراً

لعنة لحقت بالصعلوك، بكل من يعرفه. الصعلوك لم يرتكب زنا الحارم، لكن لأنه ابن عم المرتكب وصنوه، الذي ولد في يوم ولادته، وعرضه، فهو ملوث مثله. ورغم أن القدر قد أغار على ابن العم وأخته وعاقبهما، إلا أن النجاسة تنتقل إلى الصعلوك، فيحامل بوصفه مرتكباً للجرم، ذلك أن اعتراف التابو يجعل مرتكبه نفسه تابو. وللملك يحضر لسه حتى لا تنتقل منه النجاسة (٨)، ومن ثم نفهم لماذا يقوم السرد بعقاب ابن العم والصعلوك:

«فلما وقفت قدماه مكثاً أمر بضرب عنقي، فقلت «أنقلني بفجر ذنب» فقال: أي ذنب أعظم من هذا. وأشار إلى عيني فقلت «قد فعلت ذلك خطأ» فقال «إن كنت قد فعلته خطأ، فأنا أفعله عمداً» ثم قال «قدموه بين يدي» فقدموني، فمدّ إصبعه في عيني الشمال، فألففها، فصرت من ذلك الوقت أعور كما ترون. ثم كتفتي ووضعني في صندوق، وقال للسيف «سلم هذا، واشهر حسامك، وخذ، واذهب به إلى خارج المدينة واقتله، ودعه للوحوش تأكله».

على هذا النحو يكشف السرد عن رفض الصعلوك لهذه العدالة، كما تتمثل في يلها الباطشة: الملك المفتصب للعرش، الذي يقص من الصعلوك للذنب ارتكبه خطأ، وفي صغره، أي قبل تكليفه. وللتدليل على قسوة هذه العدالة، يشير السرد إلى أننا لؤاء انتقام من الملك. فمقابل تلف العين قبل التكليف نجد الرغبة في القتل، والحرام من الدفن، والترك للوحوش. ومن البديهي أن يشعر الصعلوك بوجود خلل في الكون ونسيجه، ينتج عنه المقاب الظالم، واغتصاب العرش وتشويه الأعضاء. وإذا كان خلق اللحية وارتداء شارة الصعلوك دليلاً على التنزل من أعلى إلى أسفل، فهو في الوقت نفسه دليل على فساد العدالة الأرضية، التي تشمل بالانتقام.

ومخاضنا ثم قالت لى تم واسترح فإنك تعبنا.
فتمت ياسيدتى وقد نسيت ما جرى لى
وشكرتها. فلما استيقظت وجدتها تكبس
رجلى فدعوت لها وجلسنا تتحدث ساعداً، ثم
قالت: والله إنى كنت ضيقة الصدر وأنا تحت
الأرض وحدى، ولم أجد من يحدثنى حمسا
وعشرين سنة، فالحمد لله الذى أرسلك إلى
لم أنشدت:

لو علمنا مسجيتكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خلدونا والتقىنا

ليكون المسير فوق الجفون

فلما سمعت شعرها شكرتها وقد تمكنت
محبها فى قلبى، وذهب عنى همى وغمى.
ثم جلست فى منادمة إلى الليل، فبت معها
ليلة ما رأيت مثلها فى عمرى. وأصبحتنا
مسرورين فقلت لها: هل أطلعك من تحت
الأرض وأريحك من هذا الجنى؟.

ثمة جملة تلفت النظر فى هذا الجزء الذى
اقتطفناه من الحكاية: «خلعت ثيابى وعلمت ثيابها» إن
خلع الثياب فى مثل هذا السياق يعنى التهيؤ للاتصال
الجنسى، لكننا نباهت بشئ آخر يكسر توقعنا؛ فالسرد
يقوم باستيعاد مشهد شهر عن (اليالى) التفتن فى
تصويره، كأن السرد يوصى إلى الاتصال الجنسى دون
الوقوف لديه طويلا. السرد لا يستبعد حدث الاتصال فهو
يعبر عنه بجملة «ليلة مارأيت مثلها فى حياتى»، لكنه
يوصى إلى احتياج مجاوز للرغبة الخالصة، فيمزجها
بلمنادمة والمحيط وإشاد الأشعار والغزل، حتى لا يشوب
المشهد ما يجرح صفاه. وربما تكون هذه الآلية عنصراً
من عناصر صنع «الفردوس»، حيث الرجل والمرأة فى

مثلها فى حياته، تخبره أن العفريت عاملها إذا احتاجت
إلى شئ، أن تلمس القبة للطلسمه يديها، فيلقى فى
الحال، فما كان منه إلا أن أصر على رفض القبة ليحيى
العفريت فيقتله، فهو «معوذ يقتل العفريت»، لكنه
حين يقف فى مواجهة العفريت يكشف عن هلع شديد.
لقد ظنت رسول الفرح الآتى من عالمها الذى أقصيت
عنه منذ خمسة وعشرين عاماً، فإذا به رسول الموت وأداة
القدر. إنه، إذن، غماسة كلوب تلوح بالمطر دون أن
تملكه.

على أننا لو تأملنا الأمر قليلا لوجدنا أن الندم فى
الموقفين ليس واحداً. فالصعلوك الأول يساعد ابن العم
فى اللوات بالقبور، وعيه كامن فى صمته عن السؤال، فى
إذعائه لسلطة ابن العم عليه وتوحده معه. أما الثانى فهو
فى سورة النشوة بابلته مع الفتاة التى تشبه «الترق» على
حد تعبير السرد؛ فى هياج ووجه غب الحب، يتدفق فى
فعل تدميرى لنفسه والفتاة. ورغم أن الهبوط إلى أسفل
حيث القبور، يلوح طريقاً إلى إلهاء الصعلوك، إلا أن
السرد، وعلى النقيض من الحكاية السابقة، يصنع من
القبور فضاء علباً، يأخذ صورة الفردوس: رجل وامرأة
التقيا مصادفة؛ المرأة منفية عن علمها، أى عن الشمس
الساطعة والهواء الطلق، وهن أبناء جسمها من الرجال،
محبوسة فى قو يدوء بالعزلة، يحازها عفريت. أما الرجل
فهو منفى عن بيت أبيه مبعد عن كتبه وعلمه، جائع
عار، يئس جراح روحه وجسمه بعد خروج قطاع الطرق
عليه، مع هذا يصنعان فردوساً مكنوناً سراً، فيتحول
القبر إلى نقبته:

«ففرحت»، ثم نهضت على أقدامها، وأخذت
يبدى وأدخلتني من باب مقطر وانتهت بي
إلى حمام لطيف ظريف. فلما رأيت خلمت
ليلى وخلمت ثيابها ودخلت فجلست على
مرتبة وأجلستى معها وقت يسكر عمك
وسقتنى، ثم قدمت لى ماكولاً، فأكلا

وجودهما الحيّ الأوّل البدائي؛ زوجان فى مواجهة الحاجة والوحدة وقوى الشر.

لكن هذا الفردوس لحظى موقوت، فسرعان ما يهبط منه الرجل والمرأة لخطأ هين، فمتهمان بارتكاب المحرم. فى الحكاية الأولى كان القبر مكان اقتتراف زنا المحارم، وفى الحكاية الثانية يلوح القبر مزدوجاً؛ فهو من منظور الصملوك وصاحته فردوساً، لكنه من منظور الجنى موضع ارتكاب المحرم:

«فالتفت إلى وقال، يا إيسى، نحن فى شرعنا إذا زنت الزوجة، يحلّ لنا قتلها، وهذه الصبية اختطفها ليلة عرسها وهى بنت اثنتى عشرة سنة ولم تعرف أحداً غيرها. وكنت أجيئها فى كلّ عشرة أيام ليلة واحدة فى زى رجل أصبمى. فلما تحققت أنها خاتنى قتلها».

نحن هنا مع وهى السرد بنسبة القيم وتغيرها، بل مع شكوى ضمنية من فوضى الحكم القيمى، فقيما تأخذ الصبية صورة المرأة المغتوبة من وجهة نظر السارد الصملوك، فإنّ الجنى الخاطف يرى العكس، فهى زوجه التى اختطفها ليلة عرسها منذ كان عمرها اثنتى عشرة سنة، وهى إذن قد زنت. وطبقاً لشريعة الجان يحلّ قتل الزوجة الزانية. هكذا تعم الفوضى العالم فتقترب من صورة الغابة التى تنهض الحياة فيها على القوة لا الحق، ولذلك يلوح السارد محتجاً على هذه القوة الغالطة التى ترى العدالة فى الانتقام، كما رأينا فى انتقام الوزير مفتصب الملك من الصملوك الأول. ومهما يكن أمر الصبية والصملوك، فإنّ الجنى القادر يعاملهما بوصفهما مرتكبين لتأبى الزنا.

مرتكب التأبى، كما سبق يعاقب، إما من قوة عليا تغير عليه، وإما تتولى الجماعة التى خرق نسقها القيمى أو أحد أفرادها عقابه، كما حدث للصبية المخطوفة. لكن

بما أن مرتكب التأبى تلحقه النجاسة - على حد تعبير فرويد - فكل من يلمسه يصبح مثله. ولذلك يعاقب الصملوك بتحويله عبر السحر من رجل إلى قرد، ومن ثم يؤول مصير كل من يلمسه إلى الدمار. لقد حذرت الصبية الصملوك من لمس القبة حتى لا يأتى الجنى، ويكتشف أمرهما، لكن الصملوك لم يسمع نصيحها. الصملوك لمس الصبية حين بات معها ليلة لم يمش مثلها، ومن ثم لم يعد قادراً على منع نفسه من لمس القبة. الارتباط جليّ بين لمس الصبية ولس القبة، فكان القبة المطلّسة مواز رمزى للزوجة، ومن ثم فلمس الصبية يقود إلى لمس رمزها. الصملوك إذن مقترف العديد من المحرمات، الهبوط إلى أسفل الأرض، حيث الكائنات من غير البشر، لمس الزوجة المخطوفة، ولس القبة شروعاً فى قتل الجنى وتحرير الزوجة من أسرها، وأخيراً الفرار من مواجهة الجنى، لجبنه عن تحمّل مسؤولية ما نتج عن فعله، ومن ثم يكون العقاب فقدان الفردوس المكنون والحرمان من الفتاة، ثم التحول إلى قرد؛ فقدان الفردوس يعمده إلى ما كان عليه من ضياع وعراء. فيما يرمز التحويل إلى قرد إلى وصمه بارتكاب المحرم. لنلاحظ أنّ العقاب فى هذه الحالة مختلف عن العقاب الذى حلّ بالصملوك الأول، فقد سحر قرداً ليمر بعملية تعرف، حين تراه ابنة الملك فتعرف أنه رجل مسحور، وتعرف سبب سحره ومن قام به.

والسحر فى (الليالى) أمر شائع؛ فنحن نلقاه فى حكايات عدة. وهو باختصار تحويل للكائن البشرى من صورته المعتادة إلى صورة أخرى من مرتبة أدنى طبعاً. وغالباً ما يكون ذلك التحويل بسبب جرم اقترفه. فالسحر إذن عقاب لمقترف إثم. لكن فى بعض الحالات - على نحو ما نرى فى «حكاية الصياد والعفريت» - يكون ناجماً عن رغبة فى التخلص من شخص، لكنها رغبة لا تصل إلى حد القتل. مع ملاحظة أنّ هذا التحويل يقف

وكل من يلمسه يصبح هو نفسه كذلك، ومن ثم يحلّ به عقاب من نوع ما. أم لأنّ تخلص الصعلوك وتزوجه، لا يتفق مع مخطط الحكاية، فاختارت - من ثم - ما يجعلها تستمر حتى تصل إلى غايتها.

مهما يكن الأمر، فإن الصعلوك قد عوقب بتحويله إلى قرد. لكن لماذا لم يسحر كلباً - وقد ولغ في إزاء ليس له، على سبيل المثال؟

يلو أن تفسير ذلك كامن في تصور أنّ القردة كانوا أناساً فمسحوا لعصياتهم الله. هذا معناه تسليم السرد بهجر الصعلوك. جاء في القرآن «ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم في السبت، فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (البقرة / ٥٦)، «وقل هل أتيتكم بشئ من ذلك مشوبة عند الله من لعنة الله وغضبه عليه، وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت» (المائدة / ٦٠)، و «فلما عصوا عصا نهاراً، قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (الأعراف / ١٦٦). ولذلك، فالقرد أقرب الحيوانات إلى الإنسان، فإنه يضحك، ويهرب، ويقعي، ويحكي، ويتناول الشئ بيده. وله أصابع مفصلة إلى أنامل وأظافر. وقبل التلقين والتعليم. ويأس الناس، ويمشي على أربع مشية المعتاد، ويمشي على رجله حيناً يسيراً. ولشعر عينيه الأسفل أهداب، وليس ذلك لشئ من الحيوان سواء. وهو كالإنسان إذا سقط في الماء غرق كالآدمي الذي لا يحسن السباحة. ويأخذ نفسه بالزواج والغيرة على الإنثى، وهما خصلتان من مفاخر الإنسان على جد تعبير الديميري الذي يقول إنه يستمني بفيه (٩) حين يغلبه الشبق. ولذلك، فالقرد يقيمون حدّ الرجم على الزاني أو الزانية منهم (١٠). والعرب تربط، لسبب ما، بين القرد والظلمة. ففي الحديث أن الرسول (صلمع) قال: «رأيت في منامي كأنّ بني الحكم بن العاصي، ينزون على منبري كما تنز القردة» (١١). والعرب تقول في أمثاله: «زنى من قرد» (١٢). أما (الليالي) فتقرنه بالشبق، وتقرن العبد الأسود به، لأنّ كليهما مولع بالنكاح.

عند حدّ معين؛ فالكاكن البشري المتحوّل إلى قرد مثلاً لا يفقد كلّ صفاته البشرية، ولا تنتفي أي سبب يدل على أنّه مسحور. وفي حكايتنا، فإنّ القرد الذي أصبح الصعلوك لا يصبح قرداً تماماً، بل يظلّ قادراً على الفهم والكتابة ولعب الشطرنج، مما يجعل الناس يرونه شيئاً عجبياً، ومن ثم يوجد من يكتشف أنّه ليس قرداً بل إنسان مسحور.

وهكذا، يتعرض الصعلوك لعملية تعرف على النحو الذي عودنا إياه سارد (الليالي). يدعو الملك ابنته الشابة الحسنة لتري تلك «العجيبة»؛ أي لتري القرد الفاهم الذكي الحسن الخط الذي فاز على الملك نفسه في الشطرنج. وحين تری الأميرة القرد تغطى وجهها وتعالّب الملك أباهاً: «كيف طاب على خاطرك أن ترسل إليّ، فيراني الرجال الأجانب». وبالطبع يصحب الملك مما تقول، ويبدو عليه الحيرة. لكن الأميرة سرعان ما تشرح له الأمر فيعاتبها على أنّ بها فضيلة كالسحر دون علمه، ويطلب منها أن تخلص المسحور مما هو فيه من بلاء. ولكن على عكس كثير من حكايات (الليالي) التي وجد بها مسحورون، تتم عملية تخلص المسحور بعد معركة حامية، تضطر فيها الأميرة الشابة إلى التحول إلى كائنات أخرى، وبدلاً من تخلص الشاب المسحور وتزوجه من مخلصته الشابة الساحرة، كما يتوقع القارئ العارف بمنطق هذا المنصر في (الليالي)، نجد الأمر مختلفاً. صحيح أنّ المسحور يعود إلى ما كان عليه من قبل، لكن معركة الساحرة الشابة مع العفريت تنتهي بطلاقة من الخسائر، تلف عين الصعلوك، واحتراق فك الملك، وموت طواشيه، وأخيراً هلاك الساحرة الشابة محترقة. لم يخلص الصعلوك من أسره ثم يتزوج من مخلصته كما رأينا في «حكاية التاجر مع العفريت». أيرجع هذا إلى أنّ الساحر للصعلوك ليس أنسياً، أم يرجع إلى ما اقترفته الصعلوك من إثم، أم لأنّ الصعلوك مقترن لتأبؤ،

ضد ميتافيزيقا المعدن

فى حكاية الصعلوك الثالث، ابن خصيب، غموض يوق غموض الحكايتين السابقتين، وإن احتوت عناصر المأساة نفسها. ومن ثم فعلاقة المشابهة الناتجة عن علاقة المجاورة تمسدها عناصر أخرى. ورغم بعض الاختلاف فى الحوافز ونظم الأحداث يظل النسق الأساسى الذى يتنظم الحكايات الثلاث واحداً:

خرق لهرم ← عقاب ← الصعلوك.

بطل الحكاية ملك ابن ملك: حكم وعدل وأحسن للرعية، لكن عيبه كان فى «محبه للسفر والفرجة». فضله يأخذ إلى التجول ومطاردة المعرفة. ومن هنا تبدأ مشكلته. الصعلوك الثانى مولع بالمعرفة أيضاً، لكنها معرفة ثابته فى بطون الكتب وسير الأولين. أما ابن خصيب فهو ابن مدينة بحرية مفتوحة على الأفاق البعيدة الغامضة. المدن المكتونة المحاطة بمدن أو صحارى أو حقول، تظل غارقة فى أسر المكان المغلق، وأبناءها مكتفون بما لديهم. أما مدينة ابن خصيب فهى من طراز آخر، مكشوفة للبحر الذى يفرس فى نفوس أبنائها نداءات الفضول والمغامرة «فالبحر فتنة تسلب العقل، وتؤدى إلى الهلاك»^(١٢). إن ظاهره - كما يقول النفرى - ضوء لا يبلغ، وقمر ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأنم^(١٤).

وهكذا يشارك المكان فى تحديد مصير ساكنه، كما يحدد القدر مصير البطل التراجيدى. فالمدينة الواقعة فى إغواء البحر تسم أبنائها بما وسمت به من خصائص الانكشاف والانفتاح، فيشبون وقد تأججت فيهم نار غامضة. ورغم سلطة الحكم والمال يظلون مشدودين إلى السفر، فهم أسرى فتنة البحر. البر يمنح الشعور بالانفراس فى المكان، فيما يلوح البحر بوعده الاكتشاف والمعرفة والفضول. وهكذا يسافر الصعلوك، أى يركب البحر

وهكذا، فالقرود شبيهة بالإنسان، كأنه فرع منه، وليس العكس، أو هو على وجه الدقة كان إنساناً فمسخ لصمائه الله. والصبيان إذن طبع فى الإنسان، حتى يظل العالم ممثلاً بالقرود. ولو كلف الإنسان عن اقتراض الخطايا الكبرى التى تغضب الله لكان هذا معناه انقراض القرود فى العالم. ولأن القرود إنسان متحول، فقد ظلت واضحة فيه بعض المظاهر التى تدل على أصله، مثل الضحك والبكاء، والزواج والغيرة، والرعى بالذنب وإقامة الحد على مقتضاه. وهو إلى ذلك كله كان مغتلم، شديد الطلب للمواقفة. ورغم أن الصعلوك فى الحكاية لا يأخذ هذه الصورة، صورة المولع بالكساح، فقد مسخ قروداً، ويسلو أن الجنى اختار له هذه الصورة لأنه زنى بصاحبه، فهو يحوله إلى قرد لتظل هناك صلة بين الجرم والصورة التى صار عليها. لكن المسخ عقاب للمصاة بأمر إلهى، أما هنا فهو فعل شيطانى لا يتناسب مع الجرم، ولهذا يتبدى سرد الصعلوك شاكياً متأففاً، فقد عوقب عقاباً يجاوز جرمه، فيما ظل الجنى بلا عقاب، وحين عوقب لم يتناسب عقاب موته مع مجمل ما اقترف من جرائم. الجنى ارتكب جرم خطف الصبيبة، وجرم معاشرتها دون رضاها، وجرم نهبا من علمها الذى تحبه، ثم بعد ذلك جرم قتلها وسحر الصعلوك. وحين تصلحت له الأميرة الشابة نتج عن معركتها معه عدد كبير من الجرائم. صحيح أنه احترق فى هذه المعركة وقضى نحبه، إلا أن ذلك كله لا يتناسب مع ما اقترف. أما الصعلوك فقد عانى من تحويله إلى قرد، لأن هذا التحول وقف عند الصورة فقط، إذ ظل الصعلوك محتفظاً بكثير مما كان يعرفه قبل مسخه، ومن ثم فهو ليس إنساناً كما عهد نفسه وعهده الناس، وليس قروداً كاملاً يحيا مع قرود، لكنه إنسان تقريباً فى سمته قرد، هيئته ضد لحقيقته، ومن ثم يلوح كل شئ فى غير موضعه، والعدالة لا تجد من يحققها، ولذلك بعد فقدان عينه يتوجه إلى بندگان، لعله يقف أمام خليفة رب العالمين فيسهمه شكواه ويطلب بإنصافه.

مشدوداً إلى ضوئه الذى لا يبلغ، ليعرض حياته للريح واختلاف المياه، والتهيه، وسلطة المغناطيس «لأن الله وضع فى حيز المغناطيس سراً، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه».

وعلى عكس الصعلوك الأول الذى يشارك ابن العم واخته فى ارتكاب سفاح المحارم، والصعلوك الثانى الذى يرتكب الزنا مع البنت المخطوفة، صاحبة العفريت، فإن ابن خصيب يحاول أن يكون قادراً على الفعل المجاوز رغباته الفردية. ففى جبل المغناطيس قبة من نحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوقها فارس نحاسى يمتطى فرساً من نحاس. وفى يد الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من الرصاص المطلسم. وسادام هذا الفارس رابضاً فى موضعه، فكل مركب تقترب لابد أن تصطم بعد تفككها فيغرق ركابها. يسمع ابن خصيب هائفاً بأمره بقتل هذا الفارس ويدله على السلاح ونوعه وموضعه، كى يبيع الناس من «هذا البلاء العظيم»، فيستجيب ويصرع الفارس. الحكاية إذن لا تختوى على بطل مفعل به كما رأينا فى الحكایتين السابقتين، بل تتطوى على صراع، قوة خيرة يمثلها ابن الخصيب وتقترب بالمعرفة وحب الملل وخير الناس فى مواجهة قوة شريرة ضد لراحة الناس، مولمة بالتدمير.

فى البداية تظهر قوة مساعدة للبطل هى لوح الخشب الذى ينجيه من الغرق، شأن كثير من الحكايات التى تحتوى حافز التعرض للغرق. ثم تظهر قوة غير منظورة هى الهائف الذى يدل ابن خصيب على كيفية قتل الفارس النحاسى. ويبدو أنها قوة محايدة لزاء ما يحدث، فهى التى تخبر الصعلوك عن طريقة تجاهه المشروطة، أى أنها تضعه فى اختبار؛

«يا ابن خصيب إذا اتبعت من منامك فاحذر تحت رجلك مجد قوساً من نحاس وثلاث

نشابات من رصاص منقوشاً عليها طلاس. فخذ القوس والنشابات وأرم الفارس الذى على القبة وأرح الناس من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع فى البحر ويملو حتى يساوى الجبل ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذى رسمته فيجىء إليك وفى يده مجلف فاركب معه ولا تسم الله تعالى فإنه يحملك ويسافر بك مدة عشرة أيام إلى أن يوصلك إلى بحر السلامة. فإذا وصلت هناك تجد من يوصلك إلى بلدك. وهذا إنما يتم لك إذا لم تسم الله».

الهائف يعنى أن ثمة قوة مجاوزة لقوة البشر تتدخل لصالح الصعلوك، ورغم غموضها فهى تقوم فعلاً بإرشاده إلى كيفية التخلص من الفارس النحاسى، وتخلّوه من الوقوع فى خطأ النطق باسم الله. مع ذلك فهى غير واضحة، بل قد تكون محايدة، فهى تتاج رؤيا رآها الصعلوك فى نومه. بل إن الصعلوك ينام سنة صغيرة تشي بأن النوم يقوم فقط بوظيفة ظهور الهائف وتدخله لصالح الصعلوك، فيأخذ الصعلوك صورة من يتلقى الوحى.

أما اعتبار النطق باسم الله محظوراً يجب اجتنابه للحصول على النجاة، فهو يشير بوضوح إلى بقايا عبادة قديمة ترى فى رمز الشر إلهاً يعبد، وفى هذه العبادات اتخذ إله صورة إله الشر الذى يقتسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، فى عصور تالية، خففت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص^(١٥). ومهما يكن الأمر، فإن البطل لم يستطع أن يفى بشرط عدم النطق باسم الله، فبرغم أنه قسر نفسه على الصمت لمدة عشرة أيام، إلا أنه حين رأى ما يشر بسلامته اندفع مهلاً مكبراً، فقام الرجل النحاسى بإلقائه فى الماء. ومع أن ابن خصيب قد صرع الفارس النحاسى إلا أنه يعود مرة أخرى فى صورة الرجل النحاسى الذى يقود الزورق.

فى المعاجم العربية تشير مادة «نحس» إلى معان عدة (١٧). فهى تعنى الجهد والضرر، أو هى خلاف السعد من النجوم. تقول: يوم نحس أى مشؤوم. وفى القرآن «إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصِراً فِى يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ» (القمر/ ١٩). وفيه أيضاً «فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصِراً فِى أَيَّامٍ نَحَاسَتٍ» وقد قرئت نَحَاسَتٍ بكسر الحاء وتسكينها والنحَاسَتِ هى الأيام المشؤومات. هذا هو المعنى الأول. أما المعنى الثانى فمرتبط بالريح الباردة إذا دبرت كما أن النحس هو الغبار، ويؤكد التيفاشى (١٨) أن النحاس هو الدخان إذا خلص من الذهب وعلا وتخلصت حرارته. وفى هذا المعنى نجد شاهداً لنافذة بنى جمعة يقول فيه:

«يضىء كضوء سراج السليط لم يجعل الله فيه نحاساً».

أى لم يجعل فيه دخاناً لا لهب له. ويفسر ابن مجاهد الآية «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» قتلاً: النحاس الصغر المذاب فيصب على رؤوسهم. وهو رأى الضحاك أيضاً الذى فسر «شواظ من نحاس» قتلاً: سيل من نحاس (١٩). أما القزوينى فينص بجلاء على أن النحاس معدن قريب من الفضة. والفرق بينهما حمرة اللون واليبس وكثرة الوسخ. فالفضة أنقى طبعاً. أما النحاس فهو معدن مشوب يفتقد إلى النقاء. فحمرة نتاج الإفراط فى الحرارة والكبريتية. أمّا يسهه ووسخه فلفظ مادته. ولذلك يحلر من اتخاذ الطعام فيه لأنه يسبب أمراضاً لا حصر لها (٢٠). ويصر أبو حيان التوحيدي على الربط بين النحاس وقساد المزاج، فإن:

«من أدمن الأكل والشرب فى أوائى النحاس أفلسد مزاجه، وعرض له أمراض صعبة. وإن أدنيت أوائى النحاس من السمك شملت لها رائحة كريهة. وإن كتبت آنية النحاس على سمك مشوى أو مطبوخ بحرارته حدث منه سم قتال» (٢١).

ابن تميم إذن يصارع قوى يجعلها السرد رموزاً للشعر، جبل المغناطيس لم الفارس النحاسى. جبل المغناطيس الذى يذكر المؤرخون العرب أنه يقع قريباً من بحر القلزم فى مصر (٢٢)، هو جبل شيطانى، على عكس الجبال المقدسة التى نراها فى الثقافة العربية والعربية. الجبل موضع مرتفع من الأرض، فهو قريب من السماء، مثل الجلجلة فى المأثور المسيحى، وجبل المقطم فى المأثور الفاطمى، تلك جبال طوبىها الأديان ومنحتها دلالة روحية. أما الجبل الأسود، فهو على نقيض ذلك، قد وضع الله فيه سراً، هو أن جميع الحديد يذهب إليه، ومن لم فكل مركب تقترب منه يلحقها الدمار، ولذلك نجد أن قبته تقوم بدور ضد للقباب التى تنهض فى الأماكن المقدسة التى طوبت. القبة المقدسة صورة مصغرة للقبة السماوية أى أنها نقطة التقاء الأرض بالسماء، فهى وسيط بينهما، منها تصعد دعوات المؤمنين، وفى إهابها تقام صلواتهم. أما القبة هنا، فهى نقيض ذلك تماماً، حيث يعلوها وثن شرير هو تمثال الفارس النحاسى.

لكن لماذا يأخذ المحدث هذه الصورة فى الحكاية.

النحاس عنصر شحيح الحضور فى الشعر العربى، بل يكاد يكون منعزلاً. وهذا أمر لا غرابة فيه. فقد كان العرب بدواً يقيمون فى مجتمع بسيط، علمه حين يمثل هذه الأشياء، ولذلك فمعرفته بها عابرة، لا تصل إلى حد الألفة. فليس النحاس برقاً أو حماساً أو نوراً أو برايع... إلخ، كى يصبح عنصراً أساسياً فى ذلك الشعر. إلى ذلك سجد الأمر نفسه فى القرآن الكريم. فكلما النحاس تذكر فى آية واحدة: «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» (الرحمن/ ٣٥). أما فى (الليالى) التى تكون نصها عبر عصور طويلة، فتحتوى على حكاية كاملة عن مدينة سخط أهلها إلى كائنات نحاسية.

حتى يجد نفسه على جزيرة، أى بابسة محاصرة بالماء. ومن ثم يقول السرد على لسانه: «كلما أنطص من بلية أقع فى أعظم منها». وكى يستطيع النجاة من هذا الحصار كان لا بد له من ارتكاب مجموعة من المخدرات، أولها الفضول، الذى دفعه إلى التلصص على الشيخ المعجوز والعصى الجميل، ومن ثم قاده إلى الهبوط إلى أسفل، فلما رأى تسعة وثلاثين بستانا لاحظ أن البستان الأخير الذى يحمل رقم الأربعين مغلقاً، فلم يستطيع مقاومة فضوله «ما الذى فى هذا المكان، فلا بد أن أنتصه وأنظر ما فيه، فلما فتحه وجد حصاناً، فإذا به يرتكب إثم اعتلاء الهواء:

«فرجت فرساً مسرجاً ملجماً مربوطاً ففككته
وركبته فطار بي إلى أن حطنى على سطح
وأترلى وضربنى بليله فألطف عيني وفرّ
منى».

ومع أن الحصان قد أنقله من حصاره فى الجزيرة المحاطة بالماء، إلا أنه أنزل به عقاب إتلاف العين، لأن ابن خصيب قد تجاوز حدوده إذ ركب الفرس، لا لأن التحليق فى الفضاء كما يقول كليلطو^(٢٣) من عمل الشيطان، وإنما لأنه وقف على الأنبياء فقط. الارتقاء خصيصاً نبوة تنقل النبى من أسفل إلى أعلى عبر الحصان المقدس، البراق، فى رحلة المراج إلى السماء! أما الإنسان العادى فليس له أن يهفو إلى مجربتها، فذلك معناه اغتصاب خصيصاً وقف على الأنبياء، ومن ثم فالخصابها محرم، يحل العقاب بمقتطفه.

حكايات البنات

قبل أن نقوم بتحليل الحكايتين اللتين تقوم البنات بسردهما، سنقوم بتلخيصهما على النحو الذى فعلناه مع الصالحك.

إلى ذلك كله يأخذ النحاس دوراً محدداً فى كثير من حكايات (البليالى)، فنصنع منه القمام التى يسجن فيها الجن، فيما تسد أفواهها بالرصاص. النحاس يأخذ إذن دلالات عدة. من ناحية هو أداة لتعليب الخطاة فى العالم الآخر؛ لأنه مرتبط بالإفراط فى الحرارة والكبريتية. كما أنه - فضلاً عن ذلك - قرين الشوب والوسخ، ولذلك لا تتخذ منه آنية للطعام، حتى لا يتسمم ما فيها. لكنه من ناحية أخرى معدن صلب يصلح لسجن المغاربت والكائنات النازية الشريرة، فهو إذن مادة مبهمة غامضة، تكتنفها الرعب. وهو أمر يمتد إلى المعادن بوجه عام؛ فهى تتطوى على الخير حين تصبح فى قبضة الإنسان، فيمكنه السيطرة عليها وترويضها، وهى مصدر للشحن لا تكون كذلك؛ أى حين تصبح شيئاً مثقالاً بدلالات الغموض والرهبة. ويرى مرسيا إيلاد^(٢٤) أن للمعدن قداسة طابها أرضى فى مقابل القداسة السماوية المنبثقة من السماء؛ فالمعادن تبت فى جوف الأرض، أى أنها أقرب إلى الرحم؛ رحم الأرض الأم. ولهذا فهى مثقلة بقداسة مظلمة، لأنها تتطوى على قوى مقننة وشيطانية فى آن. إنها تحوى الخوف والأمن معا كالكائنات الإلهية جميعاً. وكما رأينا فى الحكاية فالمعادن تأخذ صورة كائن غريب تند قوة التدمير على الفهم، فصلاية النحاس والرصاص، وقذرة المغناطيس على الجلب، تضعه فى سياق ما لم يروض بعد من قوى الطبيعة، فهو أقرب إلى العواصف وهياج البحر وعلى النقيض من الخشب الذى يأخذ دائماً دور المساعد فى إنقاذ البطل.

على هذا النحو، فإن الصلوك ما إن ينهض من كبوة حتى يجد نفسه فى موقف أكثر صعوبة. لقد ارتكب إثم ركوب البحر بسبب فضوله وتوقه إلى القرعة، فبأخذه البحر إلى جبل المغناطيس، لكنه يضيّع فرصة نجائه لعدم انصياعه لتخليق الهائف، فيتعرض ثانية للغرق،

حكاية البنت الأولى

- الشقيقتان تضمران الحسد لها، وتقومان بإلقائهما أثناء نومهما إلى البحر، حيث تنجو هي فيما يفرق الشاب.

- بعد نجاحها ووصولها إلى جزيرة تنفذ حية يطاردها ثعبان. الحية جنية ترد لها الجميل؛ تنقل الأموال من السفينة إلى بيتها، وتسحر أختيها إلى كلبتين سوداوين، وتأمرها بجلدهما كل يوم بالسوط. تترك معها خصلة من شعرها وتخبرها أنها إذا حرقت شيئاً منه فسوف تحضر إليها.

حكاية البنت الثانية

- مات أبوها عن مال كثير وتزوجت من رجل ثرى، مالبث أن مات فوراً عنه لثمانين ألف دينار. وهي أخت غير شقيقة أيضاً للبنت السابقة.

- تجيئها عجوز وتدعوها إلى زفاف ابنتها وتصحبها إلى قصر عظيم حيث تجد بنتاً رائعة الجمال فتخبرها أنها دعته إلى القصر لأن شقيقها عاشق لها وأنه يريد لها زوجة، فوافق.

- حين ترى الشاب تقع محبة في قلبها لجماله وتقضى معه شهراً سعيداً. ثم تجيئها العجوز وتصحبها إلى السوق بعد استئذان زوجها.

- فى السوق ثمران بذكاء شاب صغير يطلب لمنأى لما اشترته منه قبلاً فترفض. لكن العجوز تظل تزين لها الأمر وتهونه عليها حتى توافق مكرهه.

- يخدعها الشاب فيدلا من لثمتها يقوم بعضها في خدها حتى يقطع اللحم فيغمى عليها. تحتمل على نفسها وتعود إلى البيت بمساعدة العجوز وتلزم الفراش.

- يدخل عليها زوجها فيرى الجرح، ويدرك أنها خائنة فيقوم بمقابها.

- تدخل العجوز أثناء عقابها فتتوسل للزوج الذى يراجع

- أخت غير شقيقة لأختين. يموت الأب تاركاً قدرأ كبيراً من المال، فتحصل كل فتاة على نصيبها الشرعى من تركته.

- تتزوج الشقيقتان فيما تظل هي دون زواج. وفيما تسافر الشقيقتان مع زوجيهما للتجارة، تظل هي فى بغداد دون زواج.

- يخسر الزوجان كل مال الشقيقتين فيتركانهما فى الغربة، فتضطران للعودة فى هيئة مزرية إليهما، فتضمهما إليها وتحسن إليهما وتتركهما فى مالها الذى ينمو.

- تصير الشقيقتان على الزواج ثانية. ورغم رفضهما نصيحتها، تقوم بتجهيزهما من مالها الخاص. تفشل الشقيقتان فى زواجهما وتعودان للحياة معها.

- تهوى متجراً وتستعد للسفر، فصهر الشقيقتان على السفر معها. المركب «توره» ويغفل الراس عن الطريق، فيدخلون إلى مدينة لم تكن هدفاً لهم.

- المدينة خالية من السكان، وأهلها مسخوا لمصائبهم - الله. أما المتاع من ذهب وفضة وقماش وجواهر فباق على حاله. ركاب السفينة يستولون على الأموال.

- تدخل هي إلى قصر الملك «فتتسى نفسها» وتتهو. تحاول النوم فلا تقدر، تسمع صوتاً يتلو القرآن فتنتبه نموه. حيث تجد شاباً جميلاً جداً، تقع فى حبه.

- الشاب يقص عليها حكاية المدينة التى عصت الله وعبدت النيران دونه وكيف عاقبها الله وكيف كتبت له النجاة لإيمانه على يد مريته العجوز المسلمة.

- الشاب يوافقها على الذهاب معها إلى بغداد والزواج منها، فترجع معه إلى المركب لتخبر أخيها عن زيتها فى الزواج من الشاب. وتتأزل لهما عن كل ما جمعه من ذهب وجواهر وملابس.

المحددة للواحدة عن الأخرى وتتلاشى. ومن ثم يعبر السرد عنهما في صوت واحد وحركة واحدة، فتجسد أمامنا شخصية الأخت التي رضى لبان الحسد لأختها غير الشقيقة. وفيما تحتفل الأختان بتحقيقهما العاطفى والجسدى، تظل البطلة متشبثة برأيها: «لا خير فى الزواج، فإن الرجل الجيد قليل فى هذا الزمان». وفى مقابل ذلك نرى توغلها فى التجارة وحسناتها فى الاستثمار وتنمية مالها الذى ما بنى يتكاثر، فيما يتهدد كل ما ورثته الأختان وتلجآن إليها «كالشحاتين».

الحكاية كما هو واضح تحمل أصداء قد تكون تاريخية عن انعدام الاستقرار فى مؤسسات الزواج فى فترة ما، وعن صراع الإسراف والزهدي المجتمع العربى الإسلامى الوسيط، وعن افتقار الحكمة لدى الكبير ووجودها لدى الأصغر. فى اختصار، ثمة أصداء عن تمللات اجتماعية قد تصل إلى حد انقلاب القيم والمعايير. لكن الموضوع الرئيسى هو علاقة القرابة المتوترة بين الأخوة غير الأشقاء. ولذلك، فإن السرد يولد بالحكاية النموذج Arch عن أخوة يوسف، الأحدولة الشهيرة فى الثقافة السامية عموماً، التى ذكرت أحداثها فى التوراة بتفصيلات دقيقة. أما القرآن فقد قصها فى السورة التى تحمل اسم «يوسف»، دونما وقوف طويل لدى التفصيلات: «لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين» (يوسف/ ٧). وتكفلت التفاسير المختلفة بتفصيل ما أجملته الآيات. وقد تطلعت القصة الثقافية العربية فى صيغتين، أولاً: تركيز على العبارة الكامنة فى تحدى الشهوة وضعف النفس الأمارة بالسوء فى الصراع الشهير بين يوسف وزليخة امرأة العزيز، وثانياً: حكاية يوسف مع أخوته غير الأشقاء، وما تنطوى عليه من حسد للأخوة المتميزة وكلتا الصيغتين قائمة فى الحكاية الأصل.

تأخذ البطلة فى حكايتها بصورة يوسف، لكن يوسف الأثنى، لاحتوائها على الموضوع الأساسى الحاكم

عن قتلها مكتفياً بضربها بقضيب من سفرجل، ثم بأخذها عبده ليلاً ويرمونها فى بيتها. فتتولى نفسها حتى تشفى.

— بعد شفائها تعود إلى بيت الزوجية فتجده مهتماً فتلجأ إلى أختها السابقة.

يوسف الأثنى

ما وجدناه من شعور بالألم وضيق العنلة فى حكايات الصعاليك الثلاثة، سنجده فى حكايات البنات مع اختلافات، سنوغلها إلى حين. تبدأ الصبيبة الأولى حكايتها على النحو التالى :

«إن لى حبلى عجباً، وهو إن هالين الصبيبتين أختاى من أبى من غير أبى فمات والدنا وخلف خمسة آلاف دينار. وكنت أنا أصغرهن سنًا. فتجهزت أختاى وتزوجت كل واحدة برجل. ومكثنا مدة».

ومعنى ذلك أن الحكاية تبدأ بتقرير تعارض أساسى أولى، يحكم علاقة الصبيبتين الشقيقتين بأختهما غير الشقيقة أى بطلة الحكاية. وسوف يظل هذا التعارض فاعلاً طوال الحكاية حتى نهايتها، وسوف تتبثق منه أحداثها ومفانها. فما إن نلغ إلى داخل الحكاية حتى يتقل هذا التعارض من شكله البيولوجى إلى شكل آخر اجتماعى. الشقيقتان واقتتان فى أسر مهابهما الجسدية التى تدفعهما إلى سلسلة من الزواج الفاشل، تنتهى بفقدان ما تملكان من مال وثروة، وعودتهما إلى البطلة وهما فى حالة يرثى لها. ورغم تخدير البطلة لهما، تدفعان نحو زواج فاشل يأخذ دائماً صورة الخديعة. الأختان الشقيقتان هنا يبدوان كأنهما شخص واحد فى حركته واندفاعه. إنهما شخصية واحدة متجانسة، بل تكاد تكون صيغة جاهرة. فهما متماثلتان فى كل شئ، ذالقة إحداها فى الأخرى، فتفتى التحوم

والأجمل بل تلقى شاباً شبيهاً لها ففزع طبعاً فى حبه، وتأخذه لنفسها. ورغم ما فعلته مع أختيها من قبل من إيوائهما والإحسان إليهما إلا أن الأختين تكيدان لها وتقدمان على إغراقهما. وفيما تنجو البطلة يفرق صديقها. والحكاية على هذا النحو تذكر على الفور بإحدى حكايات التاجر والعفريت، وبالتحديد حكاية التاجر الثانى. فالعناصر الأساسية فيها هى العناصر القائمة هنا. ثمة الأخ المحسود الذى يندرج فى نموذج يوسف، وثمة الأخوة الذين يندرون له المكائد، وثمة الجنية المؤمنة التى أحسن التاجر إليها وتزوجها، فلما غدر به إخوته، أنقلته من الموت غرقاً. والغريب أنها سحرت أخويه إلى كلبين، كما سحرت الجنية الأختين الغادرتين فى حكايتنا.

الحكاية التى بين أيدينا تحتوى أيضاً حكاية داخلها، الأليجورية، تلتج فى سياق الحكاية بوصفها عنصراً من العناصر التى تنعش شخصية البطلة الفاعلة الأساسية، هى حكاية الشاب الذى لقيته فى تيهها فى المدينة المسخوطة. وهى مدينة كان أهلها كفاراً يعبدون النار من دون الله، لأنهم حصصوا الصوت الربانى الذى دعاهم إلى عبادة الله وترك ما هم فيه من ضلال، فلما لم يستجيبوا، وسلروا فيما هم فيه، عوقبوا من الله، ومسحهم حجارة سوداء. ومن الواضح أن هذه الحكاية الأليجورية تمثل أصداء الإيديولوجيا الدينية فى العصر الوسيط؛ الإيديولوجيا الوحيدة السائدة، التى تنبت سلطتها فى مستويات الحياة جميعاً. ولذلك تهض الحكاية الأليجورية هذه بوظيفة نصية على مستويين، فهى - أولاً - تدرج شخصية الفاعلة الأساسية فى سياق الإيديولوجيا السائدة؛ وهى - ثانياً - تكشف عن رؤية الثقافة العربية المشبعة بهذه الإيديولوجيا لمن عندها. الصوت الصارخ فى المدينة لينبّ عجلة النار إلى ما هم فيه من ضلال زئيق هو معادل النبى، وفكرته، ووظيفته.

للقصبة فى التوراة والقرآن، وهو موضوع الأخوة للنتيسة. ولدينا هنا أخ أو أخت متميزة عن الإخوة الآخرين. فيوسف بن يعقوب قادر على الحلم والرؤيا، كما أنه قادر على تفسيرهما حتى إن إخوته يدعونه به «صاحب الأحلام» كما تعبر التوراة. ولبطلة الحكاية أيضاً ما يميزها عن أخواتها، فهى فى انحصار مختلفة حتى الحافة بالحكمة، ورغم أنها - كيوسف أيضاً - أصغر سناً من أختيها. وكما يحسد أبناء يعقوب أخاهم يوسف لجسماله وإشار أبيه له ولا ينطوى عليه من نبوة ظهرت لإرهاباتها مبكراً، تمتلئ أختنا البطلة بالمشاعر نفسها، مشاعر الحقد على الأخت غير الشقيقة والحسد لها، لامتيازها بالحسن والحكمة، ولما وفقت إليه من اختيار حبيب متميز بإيمانه وحسنه:

«فقدت أختاى عندنا وصارتا تصحلان فقلتا لى، يا أختنا ماذا نصنعين بهذا الشاب الحسن؟ فقلت لهما قصدى أن أتخذه بعلا. ثم التفت إليهم وأقبلت عليه وقلت: يا سيدى أنا أقصد أن أقول لك شيئاً فلا تخالفنى فيه. فقال سمعا وطاعة. ثم التفت إلى أختي، وقلت لهما يكفينى هذا الشاب، وجميع هذه الأموال لكم». فقالتا: نعم ما فعلت. ولكنهما أضمرتا لى الشر. ولم نزل سائرين مع اعتلال الريح حتى خرجنا من بحر الخوف، ودخلنا بحر الأمان، وسافرتا أياماً قلائل. إلى أن قربنا من مدينة البصرة، ولاحث لنا أهنيتهما فأدركنا المساء، فلما أخذنا النوم، قامت أختاى وحملتانى أنا والغلام بفرشنا وورمتنا فى البحر. فأما الشاب فإنه كان لا يحسن السوم، ففرق وكتبه الله من الشهداء، وأما أنا فكنت من السالمين».

هكذا نجد أن البطلة تنطوى على نغمة نبوية تتجاوز اهتمامات أختيها المحصورة فى الزواج، فهى الأصغر

من شخصيتها، ودار في فلکها. في اختصار هو الموافق
ليوسف الأثني، المحسودة من أختيها.

لكن اللات هو كيفية وصف السارد للشاب إذ
يصفه بأنه:

«كالبلر، حسن الأوصاف، لين الأعطاف
بهى للنظر، وشيق القد، أسيل الخد، زاهي
الوجنت كأنه المقصود بهذه الآيات:

رصد المنجم ليله فبدا له

قد للمليح يمس في برديه
وأملته زحل سواد ذواب

والمسك هادي الخال في عذبه
وغدت من المريح حمرة عذبه

والقوس يرمى النبل من جفنبه
وعطار أعطاه فسرط ذكائه

وأبى السها نظر الوشاة إليه
ففسدا المنجم حائر بما رأى

والبدر باس الأرض بين يديه

والآيات تصف شاباً جميلاً جماً غير معهود،
ولذلك يستعيرها السارد ليصف الشاب الذي جماله كفو
لجمال البطلة. واستعارة الآيات على هذا النحو إحدى
تقنيات السرد في (الليالي). كأن الشعر غزاة جاهزة،
تحتوي على كل شيء، ويمكن استعارة ما فيها لتعبر عن
شخصية أو حدث. ودائماً ما يلوذ السارد بوصف لمرأة
فائنة، أو فتى جميل، أو — حتى — عجوز كريهة،
فيستعير الشعر لينقلنا من ضيق السرد وتثنيته إلى براع
الشعر وروحيته، فهو بذلك يكسر رتابة السرد بخطاب
يمتاز بإسماعه الصوتي العالي وتكثيف دواله. إلى ذلك
تكشف هذه التقنية عن التوافق بين الشعر للمستعار والشئ

فالسارد لا يمكنه أن يخلق نبياً يدعو الناس إلى الدين
الحق، لتعارض هذا المسلك مع الإيديولوجيا الدينية
نفسها التي تدعو إلى أن محمداً نبيا هو آخر الأنبياء
 والمرسلين، لذلك يصوغ فكرة النبي صياغة رمزية قريبة
المأثي في هذا الصوت الصارخ كل عام داعياً إلى
الإيمان بالله، ثم يرشحه في وجود عيني مشخص يدعمه
وهو الشاب الجميل الذي رتبته عجوز مسلمة على الدين
الصحيح سرّاً، فكم بالله ودين الإسلام فتجاه الله من
المسخ الذي ينترج في سياق العقاب الإلهي للخطاة،
على نحو ما عوقب سكان عمورة ولمود وعاد. وتشير
مثل هذه الإيجوربا، ربما، إلى موقف تاريخي يكشف
عن عجز الثقافة ذات الأصول السانية الرعوية عن تفسير
ما وجدته أبنائها في البلاد التي ازدهرت حضارتها ثم
تكلست وتوقفت عن النمو، مثل حضارة مصر القديمة
أو فارس قبل مجيء الإسلام. فقد دخل العرب إلى
مدائن مزدهرة مليئة بالمعابد والتماثيل، ووجدوا مقابر
ضمت مع المومياءات ذهباً وجواهر وألبسة، ولم تكن
ثقافتهم تستطيع تفسير مثل هذه الظواهر. كان أفق
الثقافة ذات الأصول الرعوية المكتفية بنفسها أضيق من
احتواء ما يراه أصحابها مخالفاً لما عهدوه في بلادهم،
التي لا تعرف الأبنية الضخمة، وأعجز عن الحوار مع
معتقدات مغايرة لمعتقداتهم النافية لغيرها من العقائد،
والدائمة لما غابوا بصفتها الكفر والضلال.

ويكاد الشاب المؤمن أن يكون نبياً، بالمعنى الذي
تفهمه الثقافة للنبوة. إنه نبي غير مرسل. وهو يعرف ربه
عبر وسيط من خارج ثقافة قومه الكفرة، هو السيدة
العجوز المؤمنة التي تخفي إيمانها عن عيون المعصاة؛
لذلك يأخذ الشاب صورة الخارج على الكفرة، الباحث
عن الحقيقة، المنقطع عن العالم، فهو جدير بالبطلة
والبطلة جديرة به، كلاهما موافق للأخر، في فردية
البذل، وبكارة الروح، وصحة الاعتقاد. ولذلك، فتميز
الشاب نابع عن تميز البطلة، ومن ثم فهو ظلها وجزء

الحزن لفقدانه، ولكنه مطالب بإنقاذها، لذلك رزقها بقطعة من الخشب لتركبها وتصل إلى جزيرة تتيح لها أن تسدى مروراً للجنة التي سترد لها المعروف بإتزال العقاب بالأختين الحاسنتين. ويلجأ السارد إلى التعبير عن هذا الصراع عبر ترميزه في صورة لعبان وحية يقتتلان، وهي صورة مهودة في الثقافة العربية بوجه عام، ثم يبدأ في حدث جديد يسمي به حكايته حين يجعل الجنة التي أنقذتها البطلة الخيرة تقوم بمسخ الأختين الحاسنتين كلبتين سوداوين، على البطلة عقابهما مع مجيء كل ليل، تماماً كما فعل بالأخوين اللذين وقفا من أعيهما التاجر الثاني الموقف نفسه في حكاية (التاجر والعفريت). إن القارئ الذي ي صرف الطرائف التي لا تنتهي عن وفاة الكلب، ويتذكر صورة كلب أهل الكهف الذي يأخذ وضع النائم: «وكلبهم بأسط ذراعيه بالوصيدة (الكهف/ ٨)، لابد أن يسأل عن العلة وراء تكرار مسخ الأتوة المغونة المقترفين للإلحاح مع إصوتهم إلى كلاب سوداء.

الكلب حيوان أليف يضرب بوفائه المثل؛ هذا صحيح. وهو حيوان متميز عن غيره، كالقرد مثلاً. لكنه يظل في النهاية حيواناً موصوماً بالنجاسة، التي إن طالت الأنبة، انبغى تطهيرها بطريقة ناجمة. ولعل ما خص الكلب الأسود بالكراهية، بسبب ماوصم به من صفات يختص بها دون غيره من الكلاب، ويذكر الشيروازي في أرجوزته عن المسموعات أن الكلب مفسد للبين^(٢٤). أما البهيري فيذكر حديثاً مرفوعاً للرسول يقول فيه: «يقطع الصلاة الحمار والمرأة والكلب الأسود»^(٢٥)، لأن للمرأة تفنن والحمار ينهق، والكلب الأسود يروّع، ويشوش الفكر. بل إنه يربط بين الكلب الأسود والشیطان. وفي هذا السياق يزعم أن الرسول أمر بقتله: «اقتلوا منها كل أسود بهيم». وحين يقوم السارد بمسخ الأختين إلى كلبتين سوداوين فكأنه يربطهما بالشیطان. وفي حين

المستعار له، فكلاهما مجاوز للشرية؛ الشعر يكونه الفن العربي الأول، والشئ الموصوف لكونه يتجاوز ما هو عادى ومبتذل وملقى في الطرقات. وبمسلك السارد اللائذ بالشعر قريب من مسلك الشاعر المتكئ على المجاز عموماً؛ كلاهما يعلو فوق الوقائى درجة أو أكثر، ليقتنص المعنى المتجدد دائماً.

حين يلجأ السارد إلى استعارة الشعر فهو يلوذ بما للشعر من سلطة واقتدار على المتلقى الذي تكونت ذاقتة على تبجيله، كما أنه يلوذ بقدرة على تصوير ما يعجز الشر عن الإحاطة به. المرأة الفاتنة أو الفتى المليح يحتاجان إلى ما يعادل قنتهما؛ إلى شئ كفؤ لما يظنونهما عليه من سحر، وإلا كيف لسارد قليل الصبر على الوصف أن يصور جمالاً تنهارى أمامه حصون الحكمة والتريث كما يحدث مع البطلة التي طالت بها الحسرة وتأججت فيها نيران الرغبة، دون اللوذ بسلطة الشعر واقتداره. إنه جمال متعال، عناصره أسطورية مرتبطة بالنجوم والكواكب؛ أى بما هو أعلى وأبعد وأقرب إلى السماء. كان اللجوء إلى الشعر يقننا أن بطلة الحكاية لها علرها حين انهارت حصونها فأقدمت على سلوك ظلت طوال الحكاية تأباه، حين طلبت من الشاب أن يرضى بها زوجة: «أكون... جاريته مع أئى سيده قومى وحاكمة على رجال وخدم وغلماة».

لكن احتياز هذا الجمال الذى تربط عناصره بالنجوم والكواكب يدفع الأختين إلى اقتسراف جريمتيهما. شعور الحسد كامن منذ البدء فى أعماق الأختين؛ لكنه لا يفصح عن نفسه إلا بعد فوزها بالشاب الجميل، وخصوصاً أنهما أكثر اهتماماً منها بتحقيق رغائيهما الجنسية، التي دفعتهما إلى الزواج مرتين، ومن ثم تقومان بإلقاء الأخت وصاحبها فى الماء. كان على السارد أن يقننا بفداحة ما فعلته الأختان فلاذ بالشعر، ونقلنا من الهجة بمشور البطلة على شبيهها إلى

وقام السارد بإزاحة الزوج سريعاً، هل موت الأب والزوج عصراً غير متتجين؟ بالطبع لا، إنما السارد يرمي إلى تعاستها وسوء حظها، فإذا بالأمر ينقلب ونشر أن الموت، موت الأب والزوج، لم يترك أثراً فيها سوى تكثير مالها ولم يحقق ما قصده السارد من سوء طالعها، لأننا لم نشعر بتملقها بأحدهما، جاءا وزعجا، وهي في موقعها الذي يلوح كأنه موقع حيادي، لا يحركه الفقد أو العطاء. موقع امرأة لا تهجس ولا تتحرك فيها حتى أشواق الجسد، ومن ثم تظل متحصنة بمالها وفتة بدننها دون أن تعاني لا الفقد، ولا الهجس بشيء، ولا مباحج الجسد ولا ألمه، وعيشها يحاول السارد أن يضغ قليلا من الحيوية في شخصيته الصيفية لتكون جذوة يساق البنت الأولى والصماليك؛ يساق الكائن الحي، لكنها تظل شخصية باهتة تتحرك في فضاء مؤطر، مغلق، محدود.

الحكاية تبدأ بحافز تقليدي معروف جيداً لقارئ (الليالي)، السيدة الجميلة الشابة الأرملة الغنية التي لا ينقصها شيء تجلس في بيتها في فضاء هادئ خال من الإلحاح، حتى تجيء المعجزة التي تأخذ صورة وسيط القدر. ومن خلال السرد ندرك أن المسؤولية تقع على عاتق المعجزة، والوظيفة الوصفية باللغة الواضحة هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية والميوب الأخلاقية:

«فبينما أنا جالسة في يوم من الأيام إذا دخلت على عجوز بوجه مسعوط وحاجب ممعوط وعيونها مفعرة وأسنانها مكسرة ومخاطها سائل وعنفها مائل».

وقبل أن يكمل القارئ بقية الوصف الذي يلوح فيه السارد بأليات من الشعر، فإنه يترك تقليدية الحافز، ومهنة المعجزة التي تتحدد في قيامها بنشر القوادة. فلعلنا ما تأخذ القوادة في كثير من الحكايات هذه الصورة، لافى (الليالي) وحدها، بل في كثير من الأدب الجسدي العربي^(٧٧). وظهور المعجزة في مثل هذا

يؤمى إلى قسوة الجنية التي تصر على جلدها ثلاثمائة سوط يومياً، ينشئ بعلم رضا البطلة عن هذا العقاب القاسى، وخوفها من تهديد الجنية لها بمسخها هي الأخرى على النحو نفسه إن لم تنفذ هذا العقاب.

لكن الجنية لا تمسخ الفتاتين فقط، بل تترك للبطلة خصلة من شعرها^(٧٨)، لتحرقها حين تحتاجها فتحضر إليها. إن السارد يجعل الصلة موصولة بينهما، ليتيح للجنية الحضور بين يدى الخليفة، فتعبد الكلبتين إلى صورتها الأولى.

المعجزة والصبية

في حكاية البنت الثانية نجد أنفسنا لزاد حكاية تقليدية. ويلوح السارد وقد أنهكه التجوال في عوالم من سبقها، وقد عجز عن خلق تماطف مع البطلة المخطئة. كأن المصيلة المنهكة في حاجة للكف عن العمل، لتستعيد قدرتها على الجموح والتخليق والمغامرة، في حكاية جنيدة، ويرغم أن المثلقي لا يجد مبررات كافية لتبرئتها، إلا أنه لا يصل إلى حد إدانتها. البنت الأولى، التي «دعوناها» يوسف الأنثى، تستحضر في إهابها شخصية الكائن البشرى السامى المحسود من أقرب الناس إليه، ومن ثم فحين تصاب بأذى، تتفجر في ذاكرة المثلقي مغاز ارتبطت بشخصيات أولية. أما البطلة، أو البنت الثانية، فهي امرأة مبرأة من السم أو حتى هاجس الحلم به. هي امرأة غنية ورثت عن أبيها وزوجها الأول مالا كثيرا وهي إلى ذلك جميلة عاجزة عن المبادرة، فقبلت متورطة في الحياة اليومية. صحيح أنها متميزة بالشراء للمال وجمال البدن، لكنها في النهاية امرأة مسكونة لا حول ولا طول لها.

منذ البداية، ومنذ الكلمات الأولى، نشعر أن ما كسبته قليل بالقياس إلى ما وجدته في طريقها دون كد، فقد ترك لها أبوها مبلغا جسيما. من المال، ثم تزوجت،

الفضاء السردى - ندد بهذه المهمة دون أن يتجاوزها إلى غيرها، ودون أن تعرف دوافعه لارتكاب هذا الفعل، إنه يمثل للشعر العصف، لا كالبصبي خاطف البصبة فى حكاية الصعلوك الثانى، ولا كالوزير مفتصب العرش فى حكاية الصعلوك الأول، فكلاهما واضح الدوافع، لكنه أقرب إلى رمز غامض للشعر كرمز النحاس فى حكاية الصعلوك الثالث، وربما يكشف عن نمط بدائى قديم لمصاص الدماء الذى تمتزج شهوته الجنسية بظلال من الوحشية. ومن المؤكد أن المعجوز ليست المسؤولة تماما عما حاق بالبطله، فبعض المسؤولية يقع على عاتقها، لكن هذا الخطأ لا يتناسب مع ما حل بها من عقاب قاس، الجلد، فالطرد، فققدان كل شيء، أى فقد الحب والمال وتشويه الجسد. إن علاقة البطله بزوجها علاقة من نوع غريب، فقد احتازها بطريقة غريبة. صحيح أنها حين رآه وأعلنت محبته بمجامع قلبها، لكن هذا لا ينفى تحمله على إخراجها من بيتها ولهذا سخر الخليفة قائلا: « ورأت نفسى قد حجزت فى الدار، فقلت للبصبة سمعا وطاعة. ورغم حبها له، فإنها ستمثل دائما واقعة فى سلطته، ولهذا سوف ترتبك أمامه حين سألها عما حل بها، ومن ثم ترتكب خطأ جديداً بذكر حادثة جليلة التلقيق.

والحكاية على هذا النحو تضاهى حكاية البنت الأولى فى كثير، وتلتقى معها فى كثير أيضاً، فالبنية الأساسية الحاكمة لكلا الحكايتين واحدة:

الخروج ← الخسران

البنت الأولى تخرج من بيتها؛ مدنيتها بهدف الاتجار وتنمية مالها فتجد الحب الذى ظلت تراوغه طويلاً، ومن ثم يصل حقد أختيتها إلى ذروته فتقومان بإلقائها هى وصديقها فى البحر غيلة، ليغرق الشاب وتتجو هى. أما بطله حكايتنا، فإن خروجها فى صحبة المعجوز يجعلها تلتقى الشاب، التاجر الذى يقودها لقاؤهما به إلى

الفضاء يخلق أفض توقع محدد؛ المعجوز رسول إلى السيدة الأرملة لإخراجها من غلرها إلى حيث تلقى مصيرها الذى لا تستطيع له رداً، مصير يتجاوز لإدائها ليصبح قدراً مقدوراً. كأن السيدة تفادى لكن حيث الأمان والرفاهية إلى الخارج حيث القدر المتيقن. لكن، ورغم انفضاح الحافز، فإن السارد يؤجل هنا القدر، طلباً لضخ الحيوية فيما يسرده، فالشاب الذى أرسل المعجوز طالب زواج لا طالب متعة حرام، ومن ثم تجد السيدة نفسها وقد حصلت على زوج شاب جميل، متعرف فيما بعد أنه ليس رجلاً من عامة الناس وإنما هو ابن أمير المؤمنين وولى عهده، ثم الخليفة من بعده محمد الأمين يؤجل السارد القدر الذى تمثله المعجوز، أو تمثل أداته، حتى يعطى بطلته فرصة الاختيار، بعد زواجها:

«ثم قال يا سىلى إنى أشتط عليك شرطاً. فقلت: يا سىلى وما الشرط؟ فقام وأحضر لى مصحفاً، وقال: احلقى ألك لا تختارى أحداً غيرى ولا تميلى إليه، فطقت له ففرح فرحاً شديداً، وعافقتى، فأعلنت محبته بمجامع قلبى».

وهكذا، فالخروج من البيت لم يقدر إلى القدر، وإنما أدى إلى الاضطراب فى مؤسسة الزواج، ومن ثم قاد البطله إلى شرط موتى بكتاب الله على الوفاء. وهو حافز يهدف من خلاله السارد لا إلى إثارة البطله، بل إلى تضخيم شعورنا بما اقترفته المعجوز من جرم! لكن هذا التأجيل لا ينفى أن خروج السيدة سيؤدى إلى ارتكابها الإثم الخروج من البيت إذ أن قرين الخسران، فالسوق لا يعلو أن يكون غابة، وهو بذلك تقيض للبيت الذى يحتوى الجسم ويحميه من الخطر والإثم. إنه ساحة لقاء الرجال الغراء بالنساء الغريات، أى ساحة اقتراف التاجر. أما الشاب صاحب دكان القماش الذى يقضم وجنة السيدة، فالتموض يلقه من كل صوب، وظهره فى

لكل حكاية غاية تبرر سردها، لكن هذه الغاية ليست قنديلا معلقا على رأس الحكاية، بحيث يراه الجميع، إنما هذه الغاية النسخ الذى يمدّها بالحياة، وينمى أحداثها، ويوجهها حتى تصل إلى اكتمال النسق. ولهذا قمت - ضمنا - بتقسيم الحكاية إلى مجموعة من الحلقات السردية. كل حلقة سردية تتكون من مجموعة من الأحداث الدالة المشكلة لمعنى، والمنتوية عند نقطة مفصلية، يجب فيها الاختيار بين إمكانات عدة، حتى لا تنفلت الأحداث وتفرج عن مسارها الذى حددته الغاية، وجندت كل وسائل السرد وأجهزته لبلوغها. هذا معناه أن جزءا من السحر فى الحكاية كامن فى صراع الغاية القابضة على السرد مع الحرية الذاتية لهذا السرد فى النمو، والانفلات .

وعلى هذا النحو، فإن لدينا الحلقات السردية التالية:

• المقدمة:

وهي الحلقة الأولى التى تضمنا فى الفضاء مع لقاء الحمال الفقير بالدلالة، وتنتهى بمجيء الخليفة.

• الحلقة الثانية:

تبدأ مع نهاية الحلقة الأولى، وتنتهى بخروج الرجال على الشرط الذى قبلوه.

• الحلقة الثالثة:

وتبدأ بطلب الفتاة صاحبة البيت أن يقص الجميع حكاياتهم قبل إزلال المقاب بهم. وفيها يقص الصعاليك حكاياتهم حيث نفاذ فضاء السهرة إلى فضاءات أخرى وحشية.

• الحلقة الرابعة:

وتبدأ فى قصر الخلافة، حيث ينتهى الليل، ويكشف الخليفة عن نفسه، وتبدأ البنات فى قص ما حدث لهن.

المخسران. وتكمن المغايرة بين الشخصيتين فى فعالية الأولى وضعف الثانية وعجزها. الأولى غنية ولكنه غنى ناج عن الجهد، وهي فاعلة دوما، قادرة على فعل الخير بل هي التى - على عكس الكشيرات فى فضاء (الليالى) - تخطب صديقها. أما البنت الثانية، فغناها ناج عن موت أبيها ثم موت زوجها الأول، وهي مفعول بها دوما خاضعة للمعجز، واقعة تحت تأثيرها. إنها امرأة مسكينة اجتمع عليها زوجها والمعجز والشاب التاجر، لذلك فهي - فى النهاية - مثل الجميع لم تسلم من «نكبات الزمن».

بين يلى الراعى

باتشاء البنت الثانية من الكلام وسرد وقائع ظلمها، بوصول حكايتها إلى مصبها، نجد أنفسنا مع كون من المظالم. الجميع: الرجال الثلاثة والسيدات والكبتان اللتان يناقش مظهرهما مخبرهما فهما سيدتان مسحورتان، الجميع يقضون فى صمت. لقد قصوا حكاياتهم أمام الخليفة فى انتظار حكمه، أى فى انتظار أن ينهض بواجبه، بوصفه خليفة رب العالمين، يدفع حكاياتهم إلى نهايات سميعة تليق بمعاناتهم، لينفلق القوس وتقفل البصفاة، فيخرجوا من السرد منفلتين من قبضة (الليالى) ليمودوا إلى «حياتهم» فى انتظار «هازم اللذات ومفرق الجماعات». حكاياتهم تشكل «سلسلة حكاية»، أى أجزاء من حكاية أساسية إطار، حكاية الخليفة المتكرر، لا التماسا للمعنة، ولا ولما بالمغايرة بل مطاردة للظلم، وسهرا على الرعايا. نحن إذن مع حكاية لها سياق، وداخله حكايات أخرى متجاوزة أو متولدة، لكن السلسلة الحكائية فى النهاية تخلق معنى محددا. إلى ذلك، فإن هذه الحكاية تخضع فى النهاية لتقاليد حكاية أصل هي حكاية الراعى الذى سهر من أجل حملاته.

* الحلقة الخامسة:

وتبدأ بحضور الجنية والتعرف على الأمين وتنتهى بإقرار الخليفة للعدل.

لكن، إذا كانت حكايات الصعاليك والبنات قد انتهت نهايات سعيدة، فإن السارد يبدأ فى سرد حكاية أخرى، هى حكاية خروج الخليفة متكررا ليكشف جثة امرأة شابة فى صندوق، فنبدا مرة ثانية حلقة جديدة، مع بنية جديدة، تشبه بنية الرواية البوليسية الحديثة؛ حيث يقوم الوزير بأمر من الخليفة بدور المخبر الذى يجمع الخيوط، ويأمرها، من أجل الكشف عن سر الجثة.

حكايات الصعاليك الثلاثة والبنات تصلنا على أستمتهم. ولذلك تصلنا عبر ضمير المتكلم حيث الذات تسرب إلى اللغة، فبرز الوظيفة الانفعالية فى لغة السرد. الحكاية فى مثل هذا السياق تأخذ شكل المظلمة. والمظلمة خطاب من المظلم إلى آخر، يملك سلطة الفصل فيها، فهو أشبه بخطاب كاشف عما يدور فى الأسفل، فى القاع، المضطرب للتوارى إلى من يده الأمر والنهى، فى الأعلى حيث سلطة الراعى المسؤول عن رعيته. نحن مع رجال ونساء يشكون لا خصوصا متعينة فحسب، بل يلفتون نظر الخليفة إلى غياب العدل واستشرار الظلم. ولذلك، فإن الشخصيات التى اقترفت هذا الظلم سرعان ما تفادر موضعها بوصفها شخصيات ارتكبت ظلما بالمعنى الحقيقى، تصبح رموزا وألجوريات لقوى الشر الكامنة فى نسج الوجود. إنها - على وجه الدقة - وسائط قدر باطن، ومن ثم تكثر التأملات فى هذا القدر، وتكبات الزمن، وعدالة الوجود ومفهومها مما يكشف عن حيرة معرفية تعترى المظلومين، تتجسد فى قضايا أخلاقية تبرر وجود السرد وأشكاله وغاياته.

كل صعلوك، وكل بنت، خاض صراعا مع الزمن والآخرين، أى توغل فى العالم وتصارع مع عناصره، تاركا خلفه من كانوا معه، ومن كانوا ضده، تاركا -

أيضا - الأمكنة التى شهدت صراعه فى لحظات الهناءة ولحظات المعاناة فى آن. الشخصيات الأخرى هى محض شخصيات مرحلية مرهونة بمهمة، ما أن تفرغ من أدائها حتى تختفى، ويبقى صاحب المظلمة - أو صاحبها - شخصية ثابتة أساسية، تجرح الفعل أو تتلقاه، تفعل أو يفعل بها، ومن هنا فليست أسئلتها تبني إجابات، وإنما هى رفض للفعل المبهم وتسليم بالمعجز أمامه. ينجى الزمن ويذهب، ويظل السارد صاحب المظلمة كما هو. فقط يخرج من المعركة غير المتكافئة وقد أثقلت الهزائم، وفقد شيئا من جسمه، ومن لم، من روحه. وهذا ما يفسره، ربما، أن الصعاليك الثلاثة، على عكس كثيرين من رجال (البالي)، لا وصف لأجسادهم. فقط نعرف أشياء عامة. فى حكايات أخرى نجد الوصف البدنى للأبطال بادعا. وغالبا بل دائما ما يكون البطل - الأمير أو التاجر... إلخ - جميلا، حتى إن جمال بعضهم يفوق جمال الكثيرات. جمالهم وسيلتهم لشق الطرق؛ للتعامل مع العالم. بل يكمن يتنزعون الشهقات من الفاتنات، فإذا هم يلقون الحب أو يعطونه فى فضاء واش بتفتح الأشياء ونضارتها وزخمتها. أما الصعاليك الثلاثة، فالصمت عن وصف أبدانهم يعنى أنهم أبطال من نوع آخر. أجسادهم ليست المائدة للهوة، فهم ليسوا من هؤلاء الرجال الذين يدعون الرؤوس، الذين يكون جسد الواحد منهم وسيطه للعالم، وأداته لفزوه واقتحام كائناته، فما أن تراه المرأة حتى تشفق وتقع فى أسره، فتقذفه بتفاحة أو وردة، أو تنقذ فيها الجمرات على حد تعبير سارد (البالي) التقليدى، إعلانا للاستسلام لسلطة الجسد.

الصعاليك، أيضا، عراة من سلطة الأهل. ففى بداية حكاياتهم يفقدون الأب، الأول فقد أباه بعد اغتصاب الوزير ملكه، والثانى فقد بعد خروج قطاع الطرق عليه، والثالث فقد أيضا منذ اليوم الأول. البنات أيضا كذلك،

لا آباء لهم. إلى ذلك فإن الجميع رجالا ونساء يمانون من غياب الأم.

ترى ما دلالة هذا الغياب، هذا العراء من الجنود، كأنهم قذف بهم في العالم الخارجى القاسى، ومن لم فهم دائما يشعرون أن خواصهم ضعيفة، فيتوقون إلى الحماية والحب عيشا. إنهم جميعا يمانون إذن من اليتيم، على مستويات عدة، تبلغ ذروتها في بحثهم عن الأب القادر وارث الظلال، وحينما يجدونه يفتقون أمهم وهم يلقون بمظلماتهم، التى تشكو العراء من حمايته وظله. ولذلك، قلت إن الرشيد هو بطل الحكاية ومحورها، فهو القائل بأهم أدوارها، دور إضفاء المعنى على ما يبدو فوضى، ليحقق العدل الذى هو صورة من العدل الإلهى، ومن ثم فالصمصامك والبنات في حالة اتحاد Identification مع الأب الرمزي، أو الراعى ذى المزار على نحو ما يمر فوكوه.

يسمى فوكوه العلاقة بين الراعى ووعيته في الفكر الشرقى القديم باسم الاستعارة العروية^(٢٨)؛ حيث يصبح مع عنصرين أساسيين هما الراعى، النبى، الملك، الحاكم، والرعية من الناس. ففي التاريخ المصرى القديم نظر المصريون إلى الفرعون الإله بوصفه راعيا يحمل عصاه. وفي الأدعية التى كان توجه بها المصريون إلى مبودهم نجد دعاء يقول: «أيها الراعى الساهر عندما ينام الناس جميعا أنت تطعم رعيتك»، وهو الأمر نفسه الذى نجده لدى البابليين. وقد انتقلت هذه الاستعارة إلى الثقافة السامية عبرية وعربية؛ حيث يأخذ بهوه صورة الراعى لشعبه من بنى إسرائيل، ثم أطلق العبرانيون لقب الراعى من بعد على داود الذى أمره الله بجمع القطيع المشتت وتأسيس دولة إسرائيل.

وبرغم أن عمل فوكوه لم يتطرق إلى دراسة هذه العلاقة في الفكر العربى والإسلامى، مكتفيا بتقصيها لدى المصريين والبابليين والعبرانيين، ومقارنا بينها وبين فكرة الحاكم لدى اليونان، فإن العلاقة على هذا النحو،

تجد تجليها في الثقافة العربية والإسلامية حتى في التفصيلات التى صاغها فوكوه في فكرة سهر الراعى ولم يجد شاعرها على نحو مباشر في الفكر العبراني. ففكرة سهر الراعى على رعيته، ومسؤوليته عن النود عن حملاته ضد خطر الثئاب، موجودة بجلاء في الثقافة العربية. ويكفى في هذا المجال، أن تذكر ما وصلنا عن عيس عمر، وسهره، وأقواله، فضلا عن حديث الرسول عن الراعى والرعية. وفي الكتب الفقهية تفصيلات دقيقة عن الراعى أو ولي الأمر، ترد إلى الأساس للعرفى القار في الفكر الشرقى السابق على الإسلام^(٢٩).

وفي الحكاية التى نحلها يقوم السرد برسم صورة للراعى، طابعها يوتوبى، هي صورة الراعى المكلف من الله. كأن السارد يقوم بإضفاء القداسة التجنية على الراعى، وهي قداسة شحت مع التفخيرات التاريخية للمعنة التى اعترت مفهوم الراعى ولى الأمر، بعد التحول في مؤسسة الدولة العربية والإسلامية. ولهذا فإن هارون الرشيد الشخص التاريخى رجل آخر مختلف عن هارون الرشيد «الشخصية» التى يخلقها القضاء السردى (الليالى)، التى تخلق نموذجها اليوتوبى المختلف عن النموذج المؤسسى لرأس الدولة. لكن النص الشعبى السردى لا يقف عند هذا الحد، ولا أصبح نصا مؤسسيا يحقق فى الراعى شروطا شكلية جافة متعالية وتجريدية، وخاضعة خضوعا تاما لمنطوق النص اللبني المؤسسى، وإنما يخلق صورة جليلة تحتوى الصورة التى ارتضاها الفكر المؤسسى، لتتجاوزها إلى خلق صورة راع شعبى طوبوى من عامة الناس، يترك العالم كما يتركونه ويفعل فيه تبعا لمنطقهم، صورة أقرب إلى الدين الشعبى الذى يخالف الدين المؤسسى. صحيح أن الرشيد قرشى هاشمى كالتى، وصحيح أن تقنعه يذكر بس عمر وسهره، إلا أنه، آخر الأمر، خليفة رب العالمين، الرجل الشب للحياة الذى يمارق الخمر ويشتهى النساء، ويحب الفكاهة، ويفهم الدين فهما عاميا غير مقيد بالتفسير المؤسسى الرسمى، فهم ينهض على الممارسة الحية،

تعالى التخبيط، وفقدان التوازن؛ فهى شخصيات هائلة تبحث عن أيها الرمزى، ويتوق إلى الاتحاد به، ففى هذا زوال يتصفا. ويكاد الفضاء السردى، فى قصر الخلافة، أن يرسم صورة ملك استوى على عرشه وبين يديه الخلاق الذى تخلم بالعدل.

خاتمة

نقرأ حكايات (ألف ليلة وليلة) طلبا لمتعة قد لا تمنحنا إياها نصوص عصرنا المثقلة بهيمومه. لكن «حكاية الحملان والبنات» فى بغداد، غدعتنا مرتين مرة لأنها وعدتنا بسهرة خفيفة، وبعد أن استسلمنا لإغرائها الماكر المتقن أعطتنا إلى فضاضات وحشية؛ ومرة لأننا ظننا أنها «تتكلم» عن آخرين غيرنا، فإذا بنا نترك فى النهاية أننا كنا موضوعا لها أمس واليوم أيضا. وها هو النص المسلح بقتة السرد يكشف لنا عما كان مهيمنا فى لحظات تاريخية مضت، ولكنه مازال مهيمنا فى واقعنا الراهن، أعنى الراعى كلى المعرفة والقدره والتسلط، الواحد الأحد النافى للتعهد. وعلى هذا النحو يصبح النص، كما قلت فى البداية، يوتوبيا. لأنه حين يتكلس التاريخ ويكف الناس عن الاجترار لا يبقى من صلاذ سوى اليوتوبيا التى تقترب بالياس التاريخى، فيشعب فيها الحلم ويطنى الوهم. لكن إذا كانت (الليالى) يوتوبيا العامة والمهمشين فى العصور الوسيطة العربية، فهل يمكن أن نظل كذلك فى زمن آخر، أم تصبح شاهدة تاريخيا، على ضرورة الخروج على الشرائط التى أنتجها؟

وتخفى هدفا محددا هو ملازمة الواقع، والابتعاد عن التشدد وحرفية النصوص. ولذلك، فإن الرشيد فى (الليالى) يجاوز صورة الشيخ البدوى ضيق الأفق، الذى يرتعد فرقا من سماع غزل امرأة يرجل غريب، ليصبح شخصية حاكم ملنى، يكاد يصبح روحا تسرل بالليل والتشقق ويمتطر بحب السماع والغناء، لينقب عن المظلومين، فنراه صريحا مرة، ونراه أخرى يتخفى وراء أسماه كى يعود الصياد الذى عائلته الرزق إلى أهله «مجبور الخاطرة»، ونراه ثالثة ينقذ حلاء الذين أبى الشامات من فقدان حبيبته بأن يتخفى فى زى محب للسهر والغناء، ثم يرسل له أموالا باسم والده التاجر المصرى... إلخ. إن الراعى هنا يملك فضلا عن عصاه (أو درته) مزمارا سحرها يصفر به، فيجتمع القطيع. والمقارنة بين هذه الصورة للرشيد والملوك الآخرين، تضع أيدينا على الفارق بين الراعى المهدي ظل الله وخليفته والراعى الأشرار الكلبة، الذين ينزون على النساء اغتصابا، أو يفقأون الأعين أو يقطعون الأطراف... إلخ. إنهم رعاة أشرار مجردين من قداسة الراعى المكلف من السماء، ومن ثم فهم حين يطلبون من سارد حكاية، فكى «يمجبوا ويظربوا على حد تعبير (الليالى)». أما الرشيد، فهو «فاروق» يفرق بين المتممة والضوء، والظلم والعدل، وتقسمه يستهدف الكشف والمعرفة والسعى فى رفع الظلم. ولذلك، ينهى كل صعلوك حكايته قاصدا بغداد للبحث عنه. كان غياب الخليفة، غياب للعدالة، غياب للعناية الإلهية. ومن ثم منجد شخصيات الحكاية

الهوامش والمراجع:

١ - معظم الترجمات الإنجليزية تستخدم فى عنوان الحكاية كلمة Ladies.

٢ - العنوان فى الليالى أمر متعذر، فهل هو من وضع السارد ومن ثم من وضع متبع النص ليا كان، أم من وضع المحققين الذين أشرفوا على الطبعة المبكرة الليالى. فى طبعة بولاق ليس ثمة دليلان لملء الحكايات وإنما ثمة أرقام الليالى. لكن الطبعة التالية وضمت لكل حكاية عنوانا يكون متروكا غالبا من كلام السارد.

Fazal Jabouri Ghazoul: The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo. 1980. p. 164.

٤ - ديوان سحيم عبد بنى الجسحاس ، تحقيق عبد العزيز المينى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٠، ص ١٥ / ١٦.

٥ - راجع،

Andreas Hamori: On the Art of Medieval Arabic Literature, second Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2nd ed.,

1975, p 164.

٦ - حلق الحية في التراث الساسى عمودا دلالة على الحزن الشديد، ولدى العرب كتلت الحية رمزا للرجولة، وإعلايتها أو جرحها من الإهانات القصوى. ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوه عمد إلى إعلايته ينتف لحيته أو جرح نصيبه. قالت الخساء:

جوزنا نواسى فخرناهم

وكفروا بظنون أن لا جـورا

لزيد من التفاصيل، راجع،

حسن على الجهرى، وظيفة الشعر في طقوس الموت والميلاد، مجلة التراث الشعبي، السنة الثامنة، العدد ١١ / ١٩٧٧، بنفء، ص ٩٧.

٧ - عرف العرب قبل الإسلام أنواعا من الزواج، بعضها يحل الزواج من المدام، لقد أبحاث بعض القبائل للأن أن يشارك أباه في زوجه، أى زرع الأب. وكان يطلق على الابن في هذه الحالة اسم الضيوزة، فعرف هذا الزواج بنظام الضيوزة. كما أبحاث بعض القبائل زواج الأب من ابنة أو أخته. وكانت هذه القبائل تجاور الفرس في اليمن، ومنهم القبط بن زارة الذى تزوج ابنة وسماها باسم فارسي هو «دختري». وبعض المؤرخين ينسبون إلى القرامطة تحليل هذا الزواج، والأبيات التالية مبنية لأحد شعرائهم:

فلا تمنى نفسك للمعشرين

من الأكـسـرين أو الأجنبي

ككيف حللت لهذا الفرس

وصيرت محرمـة للأب

كيس الفـرسـى لمن به

زواجه فى الزمن الجـسـب

وقد حرم النص القرآنى هذه الأنواع فخرها بالآ. لزيد من التفاصيل راجع على سبيل المثال،

• على عبد الواحد زاتى، ما حرمه الإسلام من نظم الزواج في الجاهلية، مجلة منبر الإسلام، القاهرة، ديسمبر ٥٦ / يناير ٥٧.

• عبد السلام الترمين: الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٨ - انظر في ذلك المرجع الرئيسى في الموضوع،

سعيد فريد الطوطم والتاب، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت سنة ١٩٨٣.

٩ - للميرى، حياة الحيوان الكبرى، ط الباي الطبى. القاهرة، ص ٢٤٣.

١٠ - نفسه، ٢٤٤.

١١ - نفسه، ٢٤٥.

١٢ - شاكر هادى شكري: الحيوان في الأدب العربى، ج ٣ ص ١٣٢، عالم الكتب ومكتبة النهضة المصرية. بيروت ١٩٨٥.

١٣ - عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، دار الطليعة. بيروت لبنان سنة ١٩٨٢. ص ٩٩.

١٤ - النفرى. محمد بن عبد الجبار: كتاب المواقف وله كتاب الخطابات، تحقيق آرثر يوحنا ليرى طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤، ص ٧.

١٥ - راجع بحث سيد التمنى قراءة سريعة في موضوعية الإله الطيش. منشور ضمن كتاب: الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣١ وما بعدها.

لزيد من المعلومات عن صيرورة للوضوح في التراث الإسلامى، لدى فرقة التوثيق راجع،

• غيثر سليمان: جانب من عقيدة الزلزلين. مجلة التراث الشعبى. العدد الخامس / ١٩٧٣، ص ٢١.

• الأمير بايزيد الأوى: الطوائف: منطل زيد. ص ٥٥ من العدد نفسه.

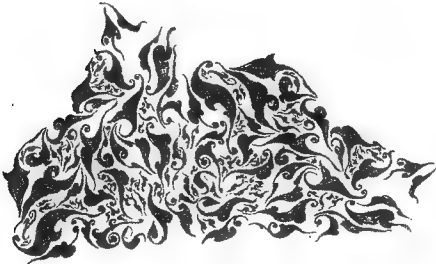
١٦ - راجع، جان صدة: رموز وطقوس: دراسات في الميثولوجيا القديمة، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩. ص ٦٧.

١٧ - راجع مادة نص في اللسان والقاموس.

١٨ - أبو العباس أحمد بن يوسف التيفانى: سرور النفس بمشارك الحواس الخمس، حلية محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) حققه إحسان عباس، ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٤.

١٩ - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الحديث. القاهرة، ط ٢، ١٩٩٠، ج ٢، ص ٢٧٦.

- ٢٠- القزويني، عجائب الغلوقات وغرائب الموجودات، دار الفخر العربي، بيروت ص ١٨٣.
- ٢١- أبو حيان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة جـ ٢، ص ١١١. المجموعة الكاملة في مجلد واحد، دار مكتبة الحياة. بيروت. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.
- ٢٢- مرسيا إيزاب، المعتقدات والأفكار الدينية ترجمة عبد الهادي يوسف جـ ١، دمشق ٨٦ - ١٩٨٧، ص ٧٧ / ٧٣.
- ٢٣- عبد الفتاح كيليطو، سابق.
- ٢٤- محمد باقر علوان، أرجوزة الخيرازي في المصنوعات. مجلة نشرات النص، العدد الثاني عشر ١٩٧٣. بغداد، ص ٤٧.
- ٢٥- الذهيرى، حياة الطير، جـ ٢، ص ٣٠٥.
- ٢٦- راجع وطيفة الخضر. سابق.
- ٢٧- دون غروس في حفرات الثقافة العربية، أشير هنا إلى الحكاية الثامنة عشرة في رسالة الجاحظ عن (مخاضة الجوازي والعلماء). أما في التليالي فتمة ملاحظات طابها سيوفاني في:
- « يو على ياسين: غير الزاد في حكايات شهر زاد، دراسة في مجموع ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية سنة ١٩٨٦، ص ٧٣ ويلاحظها. ومن الطريف أن شخصية الدلالة في بعض روایات نجيب محفوظ تذكر بهذه الصورة الملتصقة في التليالي. راجع - على سبيل المثال - شخصية عموشة الدلالة التي مهنتها « بيع الملابس والسحافة وهي تقوم بدور التوادد مع شمس الدين الناجي في الحكاية الثانية من حكايات الخرافات.
- ٢٨- ميشيل فوكو، الاستعارة الوضعية، نحو نقد للعقل السياسي، الفكر العربي للناشر العدد ٤١، ص ٥٢ وقد ترجمها جورج أبو صالغ من الفرنسية.
- Michel Foucault, *Omnes et singularum: Vers une critique de la raison politique* le Débat (Paris) no 44 (novembre 1986).
- وقدة تليطس وإف لها في:
- محمد عبد الجباري، العقل السياسي العربي، محفلات وتجليات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. لبنان سنة ١٩٩٠، ص ٣٩ وما بعدها.
- ٢٩- راجع عن الاستعارة الوضعية في الجبال الفخالي العربي:
- محمد الجبالي، الزعم السياسي في الخيال الإسلامي، سراس للنشر، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي تونس ١٩٩٢.



الكتاب الغريق *

عبد الفتاح كيليطو **

عندما سقط القاضي أبرزكي يا مريضا، أمرني بأن أحضر له أسد كتبه
والقيه في الماء، قلت له : لم أصرى بهذا يا سيدي. قال أعشى أن يأتي
أسد من يمدى فلا يلهمه ، ويكون سببا في جلاله ،
الهادسي — الملقصد

لقد استجيب دعوه أخيرا، وأصبحت زوجه حاملا.
بعد ذلك بقليل أثناء سفره عبر البحر، تختلعت سفينته
وغرقت كتبه، نجا من الموت بعد أن تعلق بأحد ألواح
السفينة، ونجح في إنقاذ خمس ووقات من كتبه.

لكن لماذا هذا السفر البحري؟ ولماذا يسافر بمكتبته؟
في غياب أى تحليل لذلك في النص، يمكن أن نسجل
فقط أن دانيال لا يفارق كتبه، حتى في السفر ينهى أن
يحملها معه، كأنه واحد منها. لنشر هنا بأن كلمة
«بحر» هي المعادل للكلمة «Mer» في اللغة الفرنسية،
تعني «جوف الرحم»، والفعل «بحر» (الذي يظهر في
نهاية الحكاية، في اللحظة التي يصبح فيها «حاسب بن
دانيال» عالما كبيرا) ^(١) يعني «التعمق، الدخول إلى
الأسام أو إلى العمق، وتعني الاستغراق في دراسة
العلم» ^(٢)، فالحديث عن العلم، يعني الرجوع إلى عنصر
الإبحار: فالذي يمتلك علما كثيرا يعتبر بحرا؛

في «حكاية حاسب كريم الدين» ^(٣) يوجد حكيم
يهدى دانيال، يحظى باحترام شامل لكنه جد حزين على
أن لا يكون له ولد يرث علمه. إن العقم هنا كما هو
الشان في كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة) ينهى
فهمه على أنه وقف لتوصيل المعرفة، مع ذلك فدانيال له
مريدون يتبعون تعاليمه. لكن الإرث مسألة عائلية. ووجه
الابن يستحق أن يتسلمه. إن المبرقة مثلها مثل الإرث
ينهى أن تعود للابن. لكن نقل الإرث يقتضى أولا نقل
الحياة. والحكيم لا يستطيع القيام بذلك، ربما لأنه
يحبس، بارتباك، أن هبة الحياة تساوى موته.

* ترجم هذا النص عن الفرنسية وهو الفصل الرابع من كتاب
L'oeil et L'éguille caesai sur les milles et un nuit, edi-
tion Le Pennecc-1992. من الصفحة ٢٨ إلى الصفحة ٦٨.
** ترجمة محمد آيت المتمع، باحث من المغرب.

كل نقل يفترض استثناءً، فإن فعل النقل الأكثر إثارة، هو حبة الحياة، التي تتخذ شكل تصحية؛ حيث الواهب لا يستغنى عن كتبه وإنما أيضا عن حياته.

فى من الخامسة، وضع «حاسب» من طرف أمه فى الكتاب، لكن لم يتعلم شيئا، ويبدو أنه غير قادر على الكتابة والقراءة، وهو أيضا غير قادر على تعلم المهنة، لقد كبر، لكنه لم يطلب بالإرث الذى تحفظه الأم، لثرت غير مجد بالنسبة إليه لأنه لا يعرف القراءة، لا يمكنه أن يحى منه شيئا. فبالرغم من جهود أمه، فإنه لم يستطع أن يمثل نموذج الأب. لقد مات الأب، وفقدت الكتب إلى الأبد، والأوراق الخمس داخل الصندوق. الذى وعد بها لا يبالى بها ولا يعيرها أى اهتمام، ولا يفكر فى النبش عنها (إنه لن يدرك سرها إلا فى نهاية الحكاية).

لقد أصبح «حاسب» حطابا، وفى أحد الأيام تركه أصحابه داخل كهف^(١). انتهى به الأمر إلى أن وجد عمرا تحت الأرض أوصله إلى مملكة الأفاعى، حيث الملكة لها وجه امرأة. استقبلته بحفاوة، وأخذته عندها ستين تطعمه الفواكه، حكى له حكيتين إحداهما حول «بلوقيا»، تبدأ الحكاية بالمشور على كتاب داخل صندوق.

لقد وجد «بلوقيا»، بعد موت أبيه - المقدم فى القصة باعتباره ملكا للبرانيين فى القاهرة - فى إحدى نواحي القصر كتابا ذكرت فيه البشارة بالنبي محمد، وفى حماس شديد ذهب للبحث عن النبي، هكذا شرع فى رحلة طويلة تميزت أولا بالتقاءه ملكة الأفاعى، ثم بعد ذلك «بعفان». هذا الأخير عالم نشيط تحركه نوازع بروميثيوسية بعد أن قرأ ثلاثة كتب. وجد فى الكتاب الأول أن الذى يملك خاتم سليمان سيتمكن من الحكم على الإنس والجن والحيوانات وكل المخلوقات. وفى الثاني اكتشف أن قبر سليمان يوجد فى مغارة وراء البحار السبعة، ولا يمكن لأية سفينة أن تصل إليه. وفى الثالث اكتشف أنه توجد نبتة تمكن عصارته من المشى

لقد اختفت الكتب ودانيال بدوره يجب أن يختفى، لقد قضى نحيبه قبل أن يولد الابن بأيام قليلة. فالإعلان عن ميلاد الابن هو الإعلان كذلك عن موت الأب، إن السفينة تخطمت ولم يبق منها سوى لوح، والكتب غرقت ولم يبق منها سوى خمس وقات، وحياة دانيال مهتدة؛ حيث إنه لم يمش إلا برهة من الزمن بعد الحادث، إن هذه المصائب الثلاث هى الشرط لولادة الابن.

وهو يعلم بأجله المحتوم وضع الأوراق الناجية فى صندوق ثم أخلفه، واستودعه عند زوجته، ووصاها أن تسمى المولود باسم «حاسب»، وأن تخرص على تربيته تربية حسنة، ثم أمتهان: «فإذا كبر وسألك عن تركتى، أعطيه هذه الأوراق، فإنه إذا قرأها وفهم مرادها سيصبح عالم عصره»^(٢). سيأخذ الابن إرثه عندما يصبح رجلا لكن ينبغي أولا أن يطلب به^(٣). إنه فقط عندما يطلب بإرثه يحق للأب أن تسلمه له. ولن يفيد من المخطوط إلا إذا توصل إلى فك رموزه وعرف مغزاه.

كى ينقل العلم إلى الآخرين، يجدر بالمعلم التخلي عنه؛ فالكتب فى عمق المياه، والأوراق الخمس فى قعر الصندوق، فى كلتا الحالتين داخل القبر. إن السنوات التى مرت من حياة الحكيم لا يمكن ردها، مظهر مثل الكتب الفارقة، أما بالنسبة إلى الأوراق المقتلعة فإنها تشهد بقرباتها للكتب المفقودة، وستضمن استمرار حياة المعلم فى ابنه؛ إنها تساوى بذرة الحياة المطمورة فى بطن الأم، ينبى أن يموت العالم كى يولد الابن. أن ينبل فى حين تنمو بذوره وتزهو، الكائن الجديد لن يخرج من قبر الأم [بطنها] إلا إذا دفن الكائن القديم.

فما دام الأب حيا، لن تكون له ذرية؛ لقد تمت الولادة بعد الفرق والموت، فكما يشترط فى نقل العلم التخلي عنه، يشترط فى نقل الحياة أن تتخلى عنها أيضا. لقد ولد «حاسب» بعد بضعة أيام من موت دانيال، وهكذا أخذ مكانه، فالولادة تزامنت مع الموت. وإذا كان

إن الكتاب كان محكوما عليه بالفرق، لكنه نجح.

سمة أخرى ينبغي الوقوف عليها، وهي أن «حاسب» خان ملكة الأفاعى مثله مثل «بلوقيا»؛ فقبل أن تدع حاسباً يرجع إلى حال سبيله، أقسمت عليه أن لا يدخل الحمام أبداً، لكنه لم يف بوعده؛ إذ بمجرد أن نزع ثيابه، ظهر الحراس، فأخذوه إلى الوزير مشهور الذي أخبره أن الملك مريض، وأنه الوحيد الذى يمكنه أن يعالجه. قال له مشهور: «لقد علمنا من الكتب بأنه سيشفى على يدك»^(٧).

فأجاب «حاسب» بأنه لا يعرف الطب، قال له الوزير إن الدواء الوحيد هو لحم ملكة الأفاعى، ثم أحضر كتاباً وقرأ الفقرة التالية:

«ستلقى ملكة الأفاعى برجل سقيم عندها ستين، وسيروج فيصعد إلى سطح الأرض، ليدخل الحمام فيسود بطنه»^(٨).

وقد كان الأمر كذلك، إذ اسود بطن حاسب بعد أن دخل الحمام. لقد أصبح حاسب مجبراً على أن يذلهم على مكان الملكة؛ حيث أخرجهما الوزير الساحر بتمازيمه.

لقد عانيت الملكة «حاسباً» لأنه لم يبر بقسمه، ولكنها قبل أن تلج، قالت له: إن الوزير سيقطعنى إلى ثلاثة أجزاء، وسيطبخها، وطلبت منه أن يشرب الرغوة الثانية ويعطى للوزير الأولى. لقد مات الوزير فى حين أصبح «حاسب» عالماً بعد أن شرب الرغوة ثم أعطى للملك اللحم شفى، ونصبه وزيراً له.

إن مشهور وعفان كليهما يملك معرفة خارقة، وذلك بفضل كتاب؛ حيث اكتشف الأول سر الدواء الخارق فى حين عثر الثانى على المسار الذى يوصل إلى قبر سليمان، لقد اصطبانا ملكة الأفاعى؛ الأول ليشرب رغوتها كى يمتلك العلوم، والآخر ليشر على النبتة التى تمكن عصارتهما من المشى فوق الماء. كلاهما فى الأخير

فوق الماء دون غرق، ولا يمكن العثور عليها إلا بمساعدة ملكة الأفاعى.

لقد أمأن «بلوقيا» «عفان» على اصطيد الملكة، وهذا الأخير وعده بأنه سيرشده إلى عين الحياة التى تهب الخلود، بعد تمكنهما من خاتم سليمان. وهذا ما سيتمكنهما من لقاء النبی عندما يأتى زمانه. لقد نجحا فى أخذ النبتة المرغوب فيها، لكن ملكة الأفاعى أنذرتهم بأن الخاتم خارج عن قدرتهما، فقد خص به الله سليمان وحده. وقد أخبرتهما بأنهما أيضاً فى بحثهما عن النبتة مرا «دون أن ينتبها للنبتة التى تهب الخلود». وبالرغم من الإنذار، فقد قطعما البحار السبعة ووصلا إلى المغارة، علم «عفان» صيغ التعزيم لبلوقيا ثم اقترب من جثة سليمان، ما أن لمس الخاتم حتى احترق من طرف حبة تقذف النار، نجح بلوقيا من الموت بعد أن تدخل الملك جبرائيل الذى أخبره بأن زمان بعثة النبی لم يحن بعد.

رجع إلى بيته بعد هذه المغامرات، ثم بعد ذلك قام بسفر ثان بعثه العثور على النبتة التى تهب الخلود، لكن عندما وصل إلى ملكة الأفاعى لم يجد الملكة.

سمات عدة تشترك بين حكاية بلوقيا وحكاية «حاسب»؛ فهذا الأخير لن يكتشف كتاب أبيه إلا فى نهاية المشوار الطويل، بينما اكتشف بلوقيا ذلك من البداية، ونسجل بهذا الصدد أن أباه لم يذكر له محتوى الكتاب ولا حتى وجوده. فهو إن لم يتلفه قبل موته، فإنه على الأقل احتجز فأخفاه. لقد عثر عليه بلوقيا بالصدفة؛ فقد شاهد، وهو يصعد إحصاء الميراث بإحدى قاعات القصر، عموداً من المرمر الأبيض، وضع فوقه صندوق من الأبنوس وبداخله صندوق آخر من ذهب يوجد بداخله مخطوط، هكذا فالوصول إلى الكتاب ليس بالأمر الهين.

إن بلوقيا يؤخذ أباه على عدم إقشائه سر الكتاب وهكذا فهمته الأولى هى البوح بسر محتوى الكتاب.

فبعد أن غرق علم الأب ينهى أن يكون التعلم وفق مكسبات جديدة، وهنا فالاسم الذى تحمله الشخصية له دلالة من هذه الناحية، «حاسب» هو الذى «يحسب»، وبعد كلمة «حسب» التى تعنى «القيمة الفردية والاستحقاق الذاتى، والشرف المكتسب» تقابل كلمة «نسب» التى تعنى «الامتداد، الأصل، العائلة من طرف الأب»^(١٥). إن حاسباً لا يحتاج إلى تبرير أفعاله لأحد. فهو يعتمد على جهوده ويكتفى بذاته. فهو عندما أصبح عالماً، إذ ذاك، اهتم بكتب أبيه وطالب بها، فاسترداد الإرث بالنسبة إليه هو الفرصة كى يرتبط من جديد بأصله، بنسبه بتاريخ الأب.

قال لأمه فى أحد الأيام:

« يا أمى، إن أبى ذنبال كان عالماً ورجلاً ذا قيمة. ماذا ترك لى من كتب. عندما سمعت الأم هذا الكلام أتت له بصندوق ترك فيه أبوه خمسة أوراق بقيت من الكتب الغريقة فى البحر، ثم قالت له:

« إن أبك لم يسرك من الكتب إلا هذه الأوراق فى هذا الصندوق. فتح الصندوق وأخذ الأوراق ثم قرأها فقال:

« يا أمه، هذه الأوراق من كتاب. فأين الباقى؟

« قالت له إن أبك سافر بمكتبته مبحراً. فتحطمت سفينته وغرقت كتبه، لكن الله تجاه من الغرق، ولم يبق من كتبه إلا هذه الأوراق. وعندما رجع من السفركت حبلى بك، وقال لى: «قد تضمين غلاماً، فخذى هذه الأوراق واحتفظى بها. فإذا كبر وسألك عن تركتى، سلميتها له. وقولى له بأنى لم أترك غيرها. فما هى إذن».

تعلم حاسب كبريم الدين كل العلوم بعد ذلك»^(١٦).

وبالرغم من التمازيم، مات بطريقة بشعة؛ فمشهور مات مسموماً بالرغوة الفاسدة، وعفان أحرقت من طرف الحية التى تحرس القبر^(١٧).

إن المكتسوب L'écrit ملازم للثعبان فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة)، فلقد أثبتنا حضور الزاحف (أو السم) فى حكاية الحكيم «رويان»، وستكون لنا فرصة ملاحظته فى حكاية السندباد.

إن الثعبان يظهر فجأة فى الكتاب، إما ليقتل أو ليشفى أو ليهب الحياة أو ليهب^(١٨). فسفى حكاية «حاسب» فسفى الملك بعد أن أكل لحم الأفعى، وبالتقرب من ملكة الأفاعى سيمتلك بلوقيا الثبته التى تهب للخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يقدم حاسب طويلاً بالتقرب منها؛ فقد كاد أبوه أن يجد دواء ضد الموت. وقد لاحظ الجاحظ أن الحية تعمر طويلاً^(١٩). فلا تموت ميتة عادية بل تموت مقتولة^(٢٠).

إن ملكة الأفاعى تأمر الثباتات كى تتسمى وقمر عن فضائلها، إنها سيدة الطبيعة، والبقاء (الذى ستخلط عنه مجبرة). وسيدة المعرفة، معرفة أثوية، عكس المعرفة الذكورية، ليست لها أصول فى الكتب. لقد كانت الملكة بمثابة الأم لـ «حاسب»؛ فلقد أطعمته الفواكه مدة سنتين (مدة الرضاعة)، ثم بعد ذلك أشربته رغوة لحمها. إن المرور من الجهل إلى العلم مرتبط تماماً بالمرور من النسي إلى المطبوع، ومن النظام النسيالى إلى النظام اللحى. لقد امتلك «حاسب» المعرفة فور شربه الرغوة دون أن يحتاج إلى كتب؛ فهو الذى «كان جاهلاً وغير قادر على القراءة، أصبح بفضل الله عالماً، انتشرت معرفته وحكمته فى كل البلدان، وأصبح ذائع الصيت لمعرفته المعمقة فى الطب والفلك والجغرافيا والتنجم والكيمياء والسحر وطولم أخرى أبهاء»^(٢١).

قبل أن يشبه بأبيه كان عليه أولاً أن يظهر اختلافه. فعدم المعرفة ونسيان الموروث يدلوان لحظة ضرورية إيجابية تمكن الابن من عدم الروح تحت ثقل الماضى؛ إذ يجب أن يحقق ذاته، بمغامرة ذاتية وبحث شخصى^(٢٢).

سيولد؛ فيألفها في البحر سيفرق الخلل والالتباس الذي ستسببه. ينبغي أن تختفي هذه الكتب معه. والأثر الذي احفظ به «خلاصة» المعرفة، هو الآخر، مسلود عليه في صندوق بعيد النال عن الأكياع؛ إذ هو معد للاستعمال للمقصود على الابن الذي سيأتي و «سيفرق الحكمة» ويشتهر كأبرز العلماء في عصره» (١٨).

لقد أغرق دانيال خمسمائة كتاب، لكن الأم لم تخبر الابن إلا عن واحد. هذا الارتياح ليس بالأمر الجديد؛ فهو موجود في طيبة القاهرة، وبشير بالمقابل قلعا في ترجمة Trebatien. وهو أن الأم تعرف وبصورة غامضة، مضمون الكتاب الضائع «أضافت قائلة، ستعرف يا ولدي بأن أبائك السعيد، يمتلك كتابا يضم كل أسرار الطبيعة، وقد أراد استعماله في المشور على دواء، ضد الموت، فبينما كان يتجول على ضفاف نهر Oxus وقرأ يتمتع في هذا الكتاب ظهر جبرائيل فعزب الكتاب بقوة وألقاه في مياه النهر، لم تبق إلا الأوراق الخمس التي كان يمسكها أبوك، إنما هذه الأوراق محفورة بمنابة منذ ذلك العهد وهي أولئك» (١٩).

هكذا، فجبرائيل هو الذي أغرق الكتاب، وليس دانيال. بالإضافة إلى ذلك، فالواقعة حدثت على ضفاف النهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال ألقى كتبه في البحر. ومهما يكن، فدانيال فقد في معركته مع الملك الصيغة التي كانت ستضمن له العلو، فلقد أغرقت المياه الكتب ومعهما رغبة تجاوز الحدود المرسومة للإنسان؛ الرغبة في الانتصار على الموت. لقد نزل العقاب بدانيال الذي لم يفقد فقط الكتاب (وهكذا لا أحد يستطيع قراءته ولا يستطيع أن يعاود التحدى)، ولكن أيضا فقد الحياة، فقد مات بعد فترة قصيرة من الحدث. إن الملك جبرائيل الذي ييسر بالحياة والولادة والوحي، يبدو هنا ملكاً للموت، يعاقب على التجاوزات» (٢٠).

- ينبغي على دانيال أن يخضع للقدر المشترك بين المخلوقات، ويبقى أملاً الوحيد في استمرار حياته هو ابنه الذي لا يزال في لحظة الموعد به.

تنتهي الحكاية باسترداد الأوراق التي تركها الأب. فلقد امتلك حاسب كل العلوم بفضل جزء من كتاب. ونحن نعلم أنه امتلك المعرفة لما شرب رغوطة ملكة الأنداسي، ظاهرياً، يمكنه أن يتمتع عن أخذ الميراث؛ إذ هو في غنى عنه، وشهرته ذاتية، لكن علمه سيماني من نقص خطير إذا لم يعرف ما تتضمنه الأوراق للدفونة بالصندوق، ينبغي أن يلمح معرفة أبيه بمعرفة هو. إنه في حاجة إلى التمييز، إلى الصلاحية، إلى اعتراف الأب، إنه بكل تأكيد يتمتع بشهرة كبيرة، لكن تنقصه الشهادة العليا، الشهادة الأخيرة، الضمانة من العالم الآخر مجسدة في مخطوط قديم.

تنتهي الحكاية في اللحظة التي يلتقي فيها «حاسب» بأبيه، معنى في اللحظة التي يتجلى فيها رابط فكري أخير بطريقة حرة، نتيجة طلب ما. فمتما يجد الابن أباه لم يعد هناك ما يحكي.

في بداية الحكاية، غرقت الكتب. وفي النهاية نترك أن الأوراق الخمس الناجية تنتمي لكتاب، فليست المسألة هنا مسألة مكتبة ولكنها مسألة كتاب وحيد. لقد اكتشفنا بعد ذلك أن النص لا يذكر لماذا ركب دانيال البحر محملاً بمكتبته.

إن هذه الشكوك تدور كلها برواية أخرى للحكاية، رواية Trebatien فالأمر ليس أمر غرق. بل إن دانيال هو الذي ألقى كتبه قبل موته، لقد كانت أسرته حاملاً حين «داهمه مرض شديد، وأحس بأن أجله قد اقترب، ألقى كتبه في البحر ولم يحتفظ منها سوى بخمس أوراق، ملأها بكتابة دقيقة، احتوت خلاصة خمسمائة كتاب» (١٧).

في الظاهر، يبدو أن دانيال لم ير في كتبه قيمة تستحق أن تنقل، أو أنه يعتقد أنه الوحيد الذي يدرك معناها، ويحضر تأويلها. إن هذه الخمسمائة كتاب تشكل خطراً على عسول الأكياع وعلى الابن الذي

الهوامش:

(١) النص العربي ألف ليلة وليلة طبعة القاهرة ، ج ٢ ص ٢٧٧- ٢٢٦ ، ترجمة Trebutien ، المجلد ١ ص ١٤٢ - ٢١٧ Mardus ، ج ١ ص ٨١١ - ٨٦١ جمال الدين بن الشيخ وأنتبه سيكيل ج ٢ ص ٢١٧- ٤١٥ . حول قضية النقل Transmission ، تعين دراستي كثيرا لدراسة بن الشيخ حول محاولات التخليص في كتابه ألف ليلة وليلة أو الكلام الأسير طبعة جيلبرتر . باريس ١٩٨٨ ، ص ١٤٧ - ٢٣٠ .

(٢) Trebutien ج ٢ ص ٢٢٦

(٣) Kasimirski مجمع عربي - فرنسي .

(٤) Trebutien ج ٢ ص ٢٧٧ .

(٥) أشهر Gilbert Granguiame الذي أثار انتباهي لهذه القضية .

(٦) يقصود لأنه بعد ذلك أن كتابا آخره ، وهذه سنة تضم إلى سمات أخرى (كثرت في الكهف أو الفهر ، العلم ، الزوارق) جميل حكاية حاسب تشبه قصة يوسف .

(٧) Trebutien ج ٢ ص ٣٢٢ .

(٨) Trebutien ج ٢ ص ٣٢٢ .

(٩) ينبغي الإشارة إلى أن عفان الذي يرد فيشارك بلوثيا في الفترة التي يسطرها الحاتم ، كان أكثر شفقة من شهيد الذي كان يمدل على إقصاء حاسب بعد الاستفادة منه .

(١٠) الكلمات وكتاه ورتناه منى الحية ، ولكن منى أيضا الكتلة - الخط . انظر كليلو : المقاب ، ط ١ ، ترقال ، الفار البيضاء ، ص ٣٢ .

(١١) الملاحظ : كتاب الجوهان ، طبعة عبد السلام مارون ، القاهرة ١٩٤٥/١٩٣٨ ، ج ٣ ص ٣٢٦ .

(١٢) المرجع نفسه ، ج ١ ص ١٨٢ .

(١٣) طبعة القاهرة ، ج ٢ ص ٣٢٦ .

(١٤) الكتاب الغروي . Marc Alain Quaknin , Le Livre Brule , ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p.27.

(١٥) Kasimirski . للمجمع عربي - فرنسي .

(١٦) طبعة القاهرة ، ج ٢ ص ٣٢٦ .

(١٧) Trebutien ج ١ ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(١٨) حسب ترجمة ماردوس : دانيال وهو مخالف على كتبه ومنطوقاته أن تصوير في يد أحد ألقاها في اليوم على آخرها ولخصها في خمس أوراق ، وانتهى به الأمر إلى أن ليص الأوراق الخمس في ورقة واحدة كانت أصغر بعظم مرات من تلك الأوراق .

(١٩) Trebutien ج ١ ص ٢٥٦- ٢٥٧ . للشاهد نفسه في ترجمة Well ، ج ٥ ص ١٦١ .

(٢٠) بإغرائه للكتاب الذي يجري على سر المطرد . أخذ أيضا روح دانيال ، لكنه في قصة بلوثيا ظهر ملاكاً منفلاً .



التخيل الشعبي للسندباد

نحو فهم تاريخي للتعدد النصي

في ألف ليلة وليلة

إليوت كولا *

تمهيد :

يمثل نص (ألف ليلة وليلة) مشاكل عدة للنقاد الحديث؛ فهناك ، أولاً الروايات المختلفة للنص، الأمر الذي يحث النقاد والمعلقين على اتخاذ قرار بتفضيل إحدى المخطوطات أو الروايات على غيرها. وغالباً ما يزعم هؤلاء النقاد أن اختيارهم يقوم على معيار يبدو مؤكداً، موضوعياً، وذلك بتركيز اهتمامهم على أصالة النص أو لغته. وهناك ، ثانياً، مشكلة تواجدها، تتعلق بوجود نص بلا مؤلف؛ فقد خلق نص اللامؤلف مشكلة مقلقة للنقاد التاريخيين، بينما مثل جاذبية للنقاد الشكليين، فبينما يصبح النقاد الشكليون باغتياباً، أنهم قد وجدوا أخيراً نصاً متفادياً كلية مسألة التأليف ومتحرراً من الإيديولوجيا والتاريخ، أرجع علماء التاريخ تعقد النص وصعوبته إلى تاريخ المجتمع العربي. وهناك ، ثالثاً، القضية اللغوية المتعلقة بالنص، ويبدو أن النص قد تشكل شفاهة، وسجل

كتابة في وقت لاحق. فضلاً عن هذا ، فإن طبيعة (المستوى المتوسط) للغة ومادة الموضوع في النص قد طرحا مشاكل أمام النقاد العرب وأقرانهم الغربيين الذين سلموا بفكرة الانقسام بين الرفيع والوضيع في الثقافة مزدوجة اللغة diglossic culture .

في القسم الأول من هذه الدراسة ، سأناقش ثلاث نقاط فيما يخص «تقييم» النص. في البداية سأتناول المشاكل اللغوية في كل من: النص، وتقييم استقبال النص، مستخدماً فكرة «رأس المال الثقافي» ، معتمداً في مجادلتى على مفهوم التأسيس الطبقي للغة النص ، أملاً في الوصول إلى تبديد الضباب الذي لف النقاد الذين أهملوا - أو جهلوا - المدلولات الاجتماعية للثقافة وثائية اللغة. ثانياً، سأبرهن على أن هناك صلات وثيقة بين النص والتاريخ الاجتماعي، وأنه محاولة للتعبير عن وقائع اجتماعية معينة، وكونه أكثر من تبسيط شكل بلا محتوى (حكاية عن حكي حكاية)، أى أن النص هو حيازة كل من الشكل والمحتوى. إن مشكلة نص

* باحث أمريكي مقيم بالقاهرة .
ترجمة المؤلف و أحمد حسن .

طبعة سورية والثاني من طبعة «كالكثا» الثانية (المنقوعة من طبعة بولاق)، سيلقيان الضوء على هذه المسألة:

«فتنحنت دنيا زاد وقالت يا أختاه إن كنتي غير نايمة، فحللتيني بحلوتيه من أحاديثك الحسان الذي تقلع بها سهر ليلتنا وأودع قبل الصباح، فما أدري ماذا يتم لكي اغدا. قالت شهراً زاد للملك شاهرباد دستورك أحدث. قال نعم. ففرحت شهرزاد وقالت اسمعي» (محسن مهدي، ص ٧٢)

وللوهلة الأولى، يبدو أن الفقرة السابقة لم تكتب بالطريقة التي تكتب بها النصوص العربية الفصحى. فالنصير الهجائي والإملائي للحروف (الهزمة والثاء والذال إلى ياء وتاء وحال) وغياب التشكيل، بالإضافة إلى اختيار المفردات (مثل «حلوتيه») تعكس الجذور اللغوية للهجة الشامية^(١). إن انحراف اللغة عن تراث الفصحى يدل على موقف مختلف تجاه مكانة اللغة، ففي التراث المهيمين للأدب العربي تجدد اللغة قد رفعت إلى مكانة مقدمة لكونها لغة القرآن أو لغة الإبداع الأدبي. لكن هذه الفكرة لا تنطبق على هذا النص، فهذه الطبعة لا تناسب السياقات اللغوية الفصحى وتوقعاتها الشريفة، بل تنحدر إلى مرتبة اللغة «الوضيعة» بدلاً من اللغة الأدبية «الرفيعة»، وهنا يشير النص قضية الثقافة ثنائية اللغة (diglossia) التي سأتناولها بعد قليل.

مع ذلك، تعد قضية النصوص الدارجة (عامية) أكثر تعقيداً، فمن زاوية التراث الشعبي، نادراً ما كانت «النصوص» مترجمة، لكن (ألف ليلة وليلة) في أشكالها القائمة نص مكتوب. إذ لو كانت الطبعة السورية تساعد على إضاعة الطريق لنعرف أن النص ليس لغة فصحى «رفيعة»، فإن طبعة كالكثا الثانية ستظهر أن اللغة دارجة وغير دارجة في الوقت نفسه:

اللا مؤلف تفرض علينا مقاربات تاريخية وثقافية بدلاً من هجرها. ثالثاً وأخيراً، فبدلاً من المفاضلة بين الروايات المختلفة للنص (التي ستصبح مهمة مستهلكي الأساليب وليس الناقد) ستكون بحاجة إلى إدراك شروط الوجود المتعددة للنص بدلاً من ترتيب النص هيراركيًا وفقاً لأنماط «جمالية»، فنلك إجراء يعكس غالباً أذواق وانحيازات إيديولوجية من النقاد أكثر مما يعكس «قيمة» النص. إننا بحاجة إلى منهجية علمية تتيح لنا أن نتعامل مع النصوص المختلفة كلها وفقاً لشروط تلك النصوص. وسأناقش جدوى النقد الثقافي، وذلك أخرى من الأدبي النقي، وهو منهج يقوم على رؤية أشكال متعددة من الأداء، ليس في خضوعها لنماذج قياسية – امتناع تلك الرواية ونبد الأخرى – بل بمسك بكل النصوص وجعلها متصلة في التاريخ لتقديم بذلك أغراضاً أو علامات دالة على انشغالات تاريخية.

قبل المضى قديماً، أود الإشارة، إلى قضية تكلم حولها نقاد عديدون، وهي قضية ترجمة النص ونقله إلى الغرب. الحقيقة أن نص (ألف ليلة وليلة) قد أمتع جمهوراً عربياً في الغرب، الأمر الذي حفز نقادا كثيرين ليركزوا بحوثهم على قضايا ترجمة النص ونقله. وحيث إنني مهتم بالأساس بالنص العربي، فلن أتحدث مباشرة حول قضية الترجمة، ولكن سيكون استدعائي للاستقبال النقدي الأوروبي لـ «الليالي العربية» ضرورياً في بعض أجزاء مجادلتني، وذلك لعدد من الأسباب الواضحة، منها تجاهل النص من قبل المؤسسات الثقافية العربية التقليدية.

١ - حول اللغة:

إن أول ما يلاحظه قارئ (ألف ليلة وليلة) الطبيعية المتناقضة للغة، حيث يشغل النثر وضماً مكافئاً بين الفصحى من ناحية، والصيغ الدارجة في اللغة العربية من جهة ثانية. وهذان مقطعان من النص، الأول مأخوذ من

«التصحیح»^(٣)، وهذه الحالة مع غيرها تدل على أن «طبعة كالكاء» هي بالأحرى نص عامي وشع نفسه باللغة الفصحى «الرقيقة» بدلاً من أن يكون نصاً فصيح التأليف ارتكب أخطاء لغوية.

هناك مشكلة واضحة تجاهبه النقاد، ذلك أنه برغم ما لدينا من صورة واضحة للغة عربية فصحية تنتمي للقرون الوسطى، فإننا لا نستطيع فعلاً أن نعيد بناء اللغة العامية للقاهرة المملوكية. عموماً، وفي ضوء هذا الدليل النصي لتأثير اللغة العامية، وهو قائم بشكل صارخ في الطبعة السورية وواضح في الرواية القاهرية، نستطيع المجازفة بالتظنير لبعض الجوانب الأخرى من النص. وقضية الثقافة ثنائية اللغة سوف تكشف الدلالات الاجتماعية لتلك المسألة اللغوية.

فمع فتح أرض جديدة وتدفق المتضمنين الجدد من الأجناب إلى الإسلام، فقدت اللهجة العربية المهيمنة (الخليط من لهجات الحجاز واليمن) مكانها باعتبارها لغة الحياة اليومية العامة في بلاد الإسلام. لقد تخلقت لهجات عربية عدة تتاجا للاختلاط بين اللغة العربية «القرآنية» واللهجات البدوية واللغات التي يتحدث بها الأجناب المتضمنون إلى العقيدة الإسلامية. ثم ذلك مبكراً مثلما كان الأمر خلال الخلافة الأموية، حيث أنشئت المدارس لتعليم القواعد النحوية، وفي هذا تدليل على فكرة أن العربية الفصحى قد أصبحت في ذلك الحين تكتسب بالتعلم بدلاً من كونها لغة قومية. لكن، لأسباب سياسية وثنية ودينية احتفظت اللغة العربية الفصحى بوضعها المتميز بوصفها لغة مهيمنة ثقافياً ورسمياً إذ تمثل لغة الثقافة الإسلامية. لقد أوجد تعايش اللغة العربية الفصحى وعدة لهجات عامية مختلفة «انفصاماً» في تلك الثقافة.

يملنا تشارلز فيرجسون بوصف مضى لهذا الوضع:

«أما الثنائية اللغوية فهي وضع لغوي ثابت. فيه، بالإضافة إلى لهجات اللغة الأساسية (التي قد تحتوي قواعد مشتركة أو مختلفة

وساروا بي إلى أن ظلموني المركب عند الرئيس ومعى جميع حوائجي فقال لي الرئيس يا رجل كيف وصورك إلى هذا المكان وهو جبل عظيم ووراءه مدينة عظيمة وأنا عمري أسافر في البحر واجوز على هذا الجبل فلم أر أحداً فيه غير الوحوش والطيور» (ماكناختن، مجلد ٣، ص ٥١)

على مستوى ظاهري، يبدو أن هذا المقتطف يتلاءم وتقابل الصياغة البلاغية والقواعد النحوية للفصحى. فمن الناحية الهجائية هناك استخدام أسلوب نطق أقرب إلى العربية الفصحى منه إلى اللهجة القاهرية. على الرغم من ذلك، فإن اللغة قد تأثرت بالدارجة وإن بدأ هذا التأثير أقل وضوحاً. وعلى سبيل المثال، تكشف كلمة «رئيس» سطوة اللغة الدارجة كما يفعل تعبير «أنا عمري..» وتحويل الأفعال غير المتعدية إلى متعدية باستخدام حروف الجر «ب» الذي يدل على علامات اللغة الدارجة، برغم وجوده بشكل مكافئ في الفصحى أيضاً. فمن المنظور اللغوي لهذا النص، يبدو أن ما حدث بالنسبة إلى اللغة هو أنها كتبت بالفصحى ثم انتزعت إلى العامية بالتدريج.

إن وجود كلمة «حوائج» المدهش في القطعة السابقة، يوحي بأن هناك شيئاً ما أضر ربما كان في النص، فاستبدل كلمة حوائج بـ «احتياجات» كما تفرض اللغة الفصحى، يجعل الكلمة دالة على «حيازات» أو «أشياء»، وهو المعنى الذي أصبح شائعاً للكلمة في اللهجة المحلية. عموماً، يشير هذا الأمر قضياً أبعد مدى لأنه مقبول بدرجة أكبر في اللهجة المحلية أن يكون جمع كلمة «حاجة» «حاجات» بدلاً من المفردة الأكثر أدبية «حوائج». يبدو إذن في ضوء هذا وفي ضوء علامات أخرى مشابهة، أن الأخطاء اللغوية لا تنتج عن احتدار إلى اللهجة المحلية الدارجة، بل من الرغبة في إضفاء الأدبية على اللغة العامية، ففي المفردات الخاصة بجوشوا بلاو (Joshua Blau) لدينا حالة من الإفراط في

«يوجد كل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مثل ذلك الأسلوب [القابل للفهم] يمكن بلوغه فقط في حالة رفع اللغات الدارجة إلى المستوى الأدبي بدلاً من النزول بالأدب إلى مستوى اللغات الدارجة المتعلدة (شعوى، ص ٦٩٩).

يتمتع شعوى في وصف العربية الدارجة بأنها كيان «لملموس وبسيط»، بينما العربية الأدبية «تجريدية ومعقدة». وفي الختام، يرثى للطيف الكلى للعربية لكونه يفرط في الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ويتطوى على ميل شديد للغموض أيضاً. على أى حال، فإن ما يهمنا في مجادلته هو كيف يقدم الأعراض نفسها على الرغبة في إضفاء الطابع الهيراركي على الاختلافات القائمة في اللغة العربية: العربية الأدبية «رفيعة» والعامية «وضيعة». في مواضع أخرى يميز بعض النقاد بين «الرفيعة» و«الوضيعة» بتتبع التقسيمات الطبقة الاقتصادية والاجتماعية، رغم أن الكتاب أنفسهم يدون كأنهم لا يدركون أبداً هذا الجانب. إنهم يعتبرون الطبقة الحاكمة هي الفئة الرفيعة، مهلبة الثقافة، والطبقات الوسطى التحتية هي الوضيعة سوقية الثقافة. إن ما يحبط أكثر في هذه الرؤية أنها تميل إلى تعزيز الهيراركية على الصعيد الثقافي والاجتماعي بدلاً من السعي إلى تفسيرها.

المشكلة هي أن اللغة العربية الوسطية في (ألف ليلة وليلة) كانت - في الأغلب - هي الأساس في الانقصاص من قيمة هذا العمل. إن هذه اللغة الوسطية تشغل موقعا من الواضح أنه ليس في المستوى «الرفيع» ثقافياً، ولذلك لا يمكنها ببساطة أن تتناسب مع التقاليد التي تميز النصوص «الرفيعة» عن النصوص «الوضيعة». سيكون من الأفضل أن نبداً فهمنا للغة (ألف ليلة وليلة) من نظرة برجسون حول الترفية، بدلاً من أن نسقط فريسة لمغالطة التقييم النصي طبقاً لإيديولوجية اللغة.

إقليمياً، صنف لغوى مختلف تماماً ومقتن إلى درجة متناهية (قواعده النحوية في الغالب أكثر تعقيداً) ومكانته رفيعة المستوى. عموماً، هذا الصنف [يعني اللغة الفصحى] مستخدم في التراث الضخم للمرسوق من الأدب المكتوب وهو غالباً قد تعلم عن طريق الترفية الرسمية، فهو ينطق في مناسبات رسمية فقط، ولكنه في الواقع لا يستخدم من أى قطاع من المجتمع في المحادثات العادية (فريجسون، ص ٣٣٦).

إن ما يبدو مهماً في هذه الفقرة هو كيف يجد الاختلاف اللغوي تعبيره في هيراركية ثقافية. ففي أماكن أخرى سنرى كيف يتحول «احترام» اللغة الفصحى إلى انقصاص من قيمة اللهجات المشتقة. إن ترتيب اللغة في مستويات هيراركية (رفيعة - متوسطة - وضيعة) يبدو محاولة للهروب من حقيقة أن أغلبية الشعب لا يستخدم اللغة الرسمية، كما يشرح الانقسام اللغوي - في تفسير لا يخفي المصالح السياسية وراء تمييز أو تفضيل لغة على أخرى فقط - بل إن هذا التفضيل للغة معينة (الفصحى) لا يمكن إنجازه إلا عبر النيل من مكانة اللغة الأخرى وحتى اللهجات المستخدمة على نحو أكثر شعبية. بهذه الطريقة، يفسر تولد اللهجات، ليس بوصفه انعكاساً لتنوع اجتماعي قائم، ولكن بوصفه انحرافاً عن القرآن أو الدين أو «القومية». إن الثقافة العربية مزودة اللغة والمكانة المقدسة للهجة الترفية (١٣ قرناً) لا يمكن أن يتحققا دون الانقصاص من قيمة تقيضتهما، لأن واقع وجود لغات دارجة قد يحول دون توحيد المجتمع الإسلامي الذي تؤيده النخبة الدينية التقليدية.

يعرض [إ. شعوى E.Shouby]، في ملاحظته المثيرة للإزعاج حول نفوذ اللغة العربية على «العقل العربي»، ما يعد مجازفة فعلية في منازعات كتلك المثارة حول الاختلاف اللغوي. وفي مناقشته حول لغة الصحافة الأدبية (معادل حديث للعربية المتوسطة) يقول:

والعامية. إن إنتاج هذا النص منسوب إلى معرفة العربية المكتوبة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة توفر الإمكان لإنتاج لغة (أدبية) رفيعة المستوى. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أيضاً أن ألفة اللغة الدارجة مطلوبة. وفي المجتمعات العربية في العصور الوسطى كانت الطبقات التجارية نصف المتعلمة هي المرشحة لإنتاج مثل هذا النص العربي الأوسط.

٢ - نص اللامؤلف

لا يكفى القول إن نثر (ألف ليلة وليلة) يضع تحدياً أمام المفاهيم الحديثة عن التأليف. إن افتقارها مؤلفاً فرداً يعينه قاد النقد إلى تركيز بحثهم على النص، أو بالأحرى حصر دراستهم في النص، كأن الغياب الواضح لمصدرية التأليف يطلق النص من علاقته بشروط إنتاجه. ولكن هذا ما يبرهن به بعض النقاد: بما أن نص (ألف ليلة) ليس له مؤلف معين، فقد أبدع إذن بطريقة تلقائية^(٤). وعلى هذا، ليس لدينا إلا نصوص لنعمل عليها، فمن النص يجب أن يبدأ الناقد، ولكن من الخطأ أن نتوقف عن هذا الحد، لأن النص يعطينا بالفعل مؤشرات دالة بشأن طبيعة سياقه الاجتماعي.

ربما يبدو أكثر إرباكاً أن أحداً لا يمكنه أن ينسب كتابة (ألف ليلة وليلة) إلى مؤلف معين - فرد. إننا نواجه موقفاً نصياً يصطدم مع مقاييس الإنتاج الأدبي العربي الفصحى؛ حيث يجب أن يكون النص مجهولاً بوضوح، وبطريقة لا تختمل الخطأ، بالصفة الشخصية المميزة للمؤلف. في نظام كهذا، حيث تعلق أهمية كبيرة على المسؤولية الفردية التأليفية لإنتاج الأدب، تظهر مدلولات النص اللامؤلف صارخة:

«أما النص مجهول المؤلف، فمتولد عن المحيلة الشعبية، وقد اكتمل في شكل متبلور، فهو لا يمكن أن يجد تفسيره في شخصية المؤلف أو في الشروط التاريخية. ليس هناك كاتب

إن الحقيقة القائلة بأن لغة القرآن هي «لغة علمت عن طريق التربة الرسمية» تعنى بمعنى ما أننا نحتاج أن نعالج قضية الفصام اللغوي من خلال لغة التربة اللغوية بدلاً من النظر إلى الحلق الغنى. فضلاً عن هذا، فإن التركيز على التعليم يوحى بما قد يكون حقاً موضع رهان فيما نحن بصدد:

إن ما لم يناقش هو أنه في حالة الثقافة العربية في العصور الوسطى، تمحل فكرة التربة اللغوية بطريقتين: المعرفة باللغة العامية هي أيضاً نتيجة نوع من التربة «شمسي غير رسمي»، فسكارتية الدواوين والوزراء ومعلمو الدين في الأزهر، كل هؤلاء، على سبيل المثال، هم الذين شكلوا الصفوة اللغوية (الخاصة)، لم يكن ضرورياً بالنسبة إليهم أن يكونوا على دراية باللغة الدارجة التي تتحللها المجموع الشعبية (العامية).

يطرح بيير بورديو مفهومه حول «رأسمالية الثقافة»، وهو مفهوم يعنى أن استهلاك ثقافات مختلفة الأذواق في مجتمع ما يعكس امتيازاً تعليمياً، وأيضاً المكانة الاجتماعية للمستهلكين^(٥). يمنحنا هذا المفهوم منهجاً لفهم الاختلافات الثقافية المؤسسة على أنماط تربية اجتماعية متباينة. فضلاً عن هذا، ففى مجتمع ما، حيث يكون تعليم اللغة الفصحى ليس تعليمياً عاماً، تميل التباينات اللغوية إلى التماثل مع التباينات الطباقية السوسيواقتصادية. إن العامية توجد مرتبطة دائماً بالفصحى، ويجب ألا نفهم كلية بوصفها الشكل الأكثر انحطاطاً من الآخر، ولا على أنها سهلة المنال بالضرورة بالنسبة للمتحدثين أكثر من الفصحى. (إن المتأصل عن فكرة اللغات السوقية هو فكرة أنها ليست أكثر من نسخة مبسطة من الفصحى ولكن هذا ليس صحيحاً بالضرورة مع العربية). لو كتبت النصوص المتوافرة من (ألف ليلة وليلة) بالعربية المتوسطة، كما هي بالفعل، فإن هذا يعنى أن منتجها يشغلون المساحة المتوسطة بين اللغتين الأدبية

التأليف (أي الإنتاج الأدبي فقط)، مما يتيح لنا إمكان صياغة «لـ» من ومتى» بخصوص سياق النص، حتى حين لا يعلّق عليه «توقيع» مؤلف واضح.

فيما يلي تستمر غزول في القول بأنه في ضوء عدم قدرتنا على تحقيق النص في فترة معينة، وكذلك بسبب الطبيعة الإشكالية لملاقة النص بالواقع، «حتى النصوص الأكثر واقعية لا نفهم بالرجوع إلى واقع خارج النص بل في شروط بنائها الداخلية» (غزول، ص ٢٩). بمعنى آخر، أن المنهج الإستيمولوجي المطبق في الدراسة يقول لنا إنه يجب علينا أن نقارب النص من حيث هو عالم في ذاته والعالم باعتباره نصا في ذاته. في داخل هذا النطاق، ليس من الصعب أن نترك النتيجة التي توصل إليها الناقد الكبير تودوروف الذي يقول: «إن السرد المضمر هو سرد السرد... وإن سرد السرد هو قدر كل سرد يحقق نفسه خلال الإضمار».

على ذلك، فإن ما لدينا ليس سوى نص أولى من نصوص ما بعد الحداثة التي لا تشير إلا إلى نفسها، وهي فكرة قدمها أيضا ناقد من النقاد العرب^(٥). هنا أزمع تقصي التناقض داخل نطاق ما أعده هذا النموذج من النقد. ألا وهو أن يكون النص دون مؤلف، من جهة، (فإنه إذن نص نقي) ولكن من جهة أخرى، فإن النص صادر عن «الهيئة الشعبية» (باستخدام عبارة غزول الصائبة). المراد هنا هو توضيح أن الفكرة عن (كف ليلة وليلة) من حيث هي نص دون مؤلف لا تعكس لنا الكثير عن واقع النص، كما أنها تكشف عما يبدو رغبة (من نقد ما بعد الحداثة) في التخلص من المؤلف، وبالتالي من الصلة التقليدية للنص بالتاريخ الاجتماعي.

ثمة نقطتان تخطران مباشرة على الدهن، الأولى منطبقة على الأسلوب الثرى وعلاقة المؤلف بالمستمعين، والفكرة الثانية متعلقة بقضية التأليف الجمعي. يقف ثر- أو كلام- (كف ليلة) في تناقض مع الذوق المهذب الذي يقيم أهمية بالغة لأصالة التعبير وروائته. إن عملية

يستحق الثناء أو أن يوجه له اللوم بخصوص الليالي العربية. كذلك لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة في حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذي أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام على التنظيم الداخلي للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها. إن النص يشير بطرق عديدة إلى منهجه النقدي للملاكم (فريال جبري غزول، ص ٢٣).

نحن ملينون إلى حد كبير لدراسة فريال غزول، إذ يعد نقاشها خطوة مهمة في التلقى النقدي لـ (كف ليلة وليلة) بعيدا عن تحيز النقد التقليدي الذي يرى (كف ليلة) سوقية أو غير مفيدة أو صبيانية... إلخ، فقد أكلت على نحو غير مسبوق أن نص (كف ليلة) ينطوي على تعقيد بنائي فني، على نحو لا ينجمل منه عملا ساذجا على الإطلاق.

على هذا النحو، لابد لنا من التعامل مع النص بالاحترام الواجب للنصوص الأدبية الجديرة بالاحترام. مع ذلك، تظهر بوضوح مسائلتان ضبايتان في الدراسة الأولى حول منهجيتها النبوية، حيث تترادف بنية معقدة وريقة مع قيمة أدبية رفيعة. والثانية، أنه تظهر فيها علامات تميز ثقافة (ما بعد) الحداثة، وذلك ما يجب أن يكون محلا للحديث، لذلك سأبدأ بالنقطة الثانية. في الفقرة المقطعة أعلاه تقدم الناقد بقفزة، نوعا ما، في الحديث حول: إذا كان النص دون مؤلف فلا علاقة له هكذا بالشروط التاريخية.

سكنون محقين لو أردنا أن نحصر فهمنا لروابط النص التاريخية داخل حدود التأليف الفردي، إلا أن هناك طرقا أخرى للوصول إلى الشروط التاريخية للنص، ذلك عبر استهلاكه ومستمعيه. إن ما تعلمناه من المنهج النقدي للتعامل مع الثقافة الجماهيرية في هذا القرن هو أن الدراسة العلمية المنهجية تقوم على أساس فكرة كل من الإنتاج والاستهلاك الأدبي، بدلا من التوقف عند

على التراث الرصين. ولأسباب ظاهرة، فإنه يتعثر عندما يواجه نصاً شعبياً. إننا كانت (ألف ليلة) «منشقة من الخيلة الشعبية»، كما تذهب غزول، فلا يمكن أن يلي ذلك قولها بأنه ليس للنص مؤلف. يبدو أننا نرتطم يحاطب المنهج النقدي. فالواقع، أن «الخيلة الشعبية» تجازر نخوم المنهج النقدي الشكلي الذي أعد ليلاكم جمالية الأسلوب الفردي. على ذلك، فما يبدو أنه يشغل أغلب النقد الحديث - (ألف ليلة وليلة) هو الإحالة لانشتغالات قرنا العشرين حول مشكلة التأليف على النص الشعبي من القرون الوسطى. لكن، حتى هذا الخطأ سيقودنا إلى اكتشاف آخر، خصوصاً أن مثل تلك الاهتمامات الحديثة تنشأ عن مشكلات في التطور حول جمهور المستمعين في الثقافة السلمية (وعلى هذا فلا

علاقة فيما يبدو بين المؤلف، أو غياب المؤلف وجمهور المستمعين). بالنسبة للبعض، يبدو أن الأسهل هو أن تنسى التاريخ بدلا من أن نلاحق مهمة التنظير لشروط إنتاج النص واستهلاكه، بالإضافة إلى سياقاته وخطاباته الاجتماعية. ولكن، لايصح أن نتخلى عن فهم الارتباط بين النص والواقع الاجتماعي بسبب صعوبة المشروع.

برغم أن دراسة غزول لا ترغب في تحري هذا الأمر، فإنها قد لفتنا بالفعل على الطريق الذي يمكن عبر اجتيازه الوصول لفهم (ألف ليلة)، وذلك بواسطة مفهوم «الخيلة الشعبية» وعبر استكشاف تلك الخيلة - أي الطريقة التي يعمل بها الخيال داخل النص. المأمول، أن نستطيع بتلك الطريقة أن نكون استنتاجات حول مستمعي النص الشعبي، على أساس أن نلم على نحو أفضل بشروط إنتاجه التاريخية - أي سياقه الاجتماعي - ذلك لأن النص طبيعته شعبية وليست رصينة. هناك مسألتان ينبغي إضاحهما بخصوص العلاقات بين النص والتأليف والتلقي في الثقافة الشعبية. الأولى طرحتها سهير القلماوى التي ناقشت فكرة أن مؤلف (ألف ليلة) ليس منفصلا عن المستمعين، بل على الأحرى، يتفاعل

تغيير لغة النص تعتبر في تراث الرصانة بمثابة تلمير لشكله التعبيري المتفرد. أيضا، وفي نطاق عمل المفاهيم التراثية حول المؤلفات الأدبية «الرقيقة»، اعتبر الاحتمام بمسألة الفهم والتلقي موضوعا ثانوي الأهمية أمام الانشغال بخلق أسلوب خاص متميز للمؤلف. لايصنع النص ليفهم بالضرورة من أكثر من الصفوة من جهابذة الفصحى. المسألة على العكس تماما بالنسبة إلى التراث الشعبي، فالتلقي هو محل الاهتمام والتوكيد. فتتوزع اللغة والرواية مسموح به حتى يمكن لجمهور أكثر اتساعا من ديوان السلطان أن يستهلك - ويتسلق به - النص. إن النظرة الشعبية ترى في الأساليب اللغوية وظيفة عامة وعملية بدل أن تعتبرها عملا فردياً يكشف عن شخصية بينها.

تعتبر مسائل التعبير الفني الرقيق والتهكم واللهو التجريدي في التراث الرصين (خصائص شعرية poetic qualities) أشياء مميزة، ولكن تمثل التسلية والجذبة والوضوح في التعبير الشعبي (خصائص أنسب للرواية) العناصر الأكثر أهمية. لا أعنى بالطبع أن النصوص الشعبية رتيبة أو قائمة، على العكس، هناك مساحة واسعة مشروكة للإبداع والازجال واللمب وابتكار في التراث الشعبي. لكن هذا لا يحدث إلا في حدود العرض الفني الشفوي، وذلك حينما تكون علاقة راوي القصة بالمستمعين وليقة ومباشرة لدرجة لا يمكن معها لرسالة النص أن تضعف بسهولة. إن تراث الرصانة مؤسس على مسافة ما بين المؤلف والمستمع، لكن على عكس ذلك، لا يسمع المؤلف النخبي بوجود مثل تلك المسافة، فذلك يحمل إمكان أن يكون النص غير مفهوم. برغم أننا لا نستطيع أن نناقش النص الرصين بعيداً عن مسألة جمهور المستمعين، إلا أن هذا الأمر لا يستقيم مع النص الشعبي.

حيث يركز النمط النقدي الشكلي على المؤلف والإنتاج الأسلوبى، فهو يؤدى وظيفته إذن عندما يطبق

«يجب أن توصف الوظيفة السيكلوجية للعمل الفني على النحو التالي ... إن هناك سمتين متناقضتين، بل ومتنافرتين، للإشباع الجمالي (فمن جهة توجد وظيفة تحقيق الرغبة، ومن جهة أخرى توجد ضرورة أن البنية الرمزية للعمل الفني يجب أن تحصى النفس البشرية من الرعب والانفجار الداخلي المدمر للريغيات البدائية العشوائية) هكذا يجب على هاتين السمتين أن تتناسقا ويتعينا وضهما على أنهما دافعا مزدوجا الاتجاه داخل بنية واحدة، الكبت وتحقيق الرغبة معا داخل وحدة عمل واحدة» (جيمسون، ص ٢٥).

برغم أن مداخلة جيمسون متجهة مباشرة إلى انشغالات ثقافة الجماهير المعاصرة، إلا أن نموذجها يعطى رؤية صالبة حول التناقض في أعمال الفانتازيا؛ فهي، كى تعمل وتجز، عليها أن تتحرك دائما داخل شروط إيديولوجية محددة، وإن جهد القوتين (الإشباع وتأجيل الرغبات) سيتم توظيفه داخل نص التسلية. الأهم هنا هو الرغبة وكونها إيديولوجيا توجد في نطاق الخصوصية التاريخية تماما مثلما الأمر بالنسبة إلى كبتها المتبادل. فالتحليل النصي المركز على آليات الخيال داخل النص الشعبي يكشف لنا الكثير عن إيديولوجية المستمعين، وكذلك شروط إنتاج النص. بناء على ذلك، يمكن أن نصل إلى استنتاج أنه حتى نص اللاسولف يجب أن يعطى إشارات حول تاريخيته. وإذا عدنا إلى المداخلات الشكلانية للنسبة على (ألف ليلة)، وجدنا بعض النقاد يذهب إلى أن السرد في (ألف ليلة) ينعكس على نفسه، ويحتل طبيعته من حيث هو سرد، ذلك لأنه يركز على حكي شهرزاد وعلى إنتاجها الحكايات. وإذا كان سكوت شهرزاد يساوى الموت وسردها يمثل الحياة،

مع أذواق المستمعين ويؤدى في نطاق توقعاتهم الإيديولوجية، وعلى ذلك يكشف إلى حد ما عن الوضع التاريخي والاجتماعي الخاص بهم. تقول:

«وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبي وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره... مؤلف الأدب الشعبي ينغمس في جمهوره انغمسا قويا؛ هو قطعة منهم لا يهيمه أن يعرف ولا يهيمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعين وأن يطربوا... مؤلف الأدب الشعبي لا يكون الفرد في أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأشود عمل الجماعة...» (القلماوى، ص ٧٩).

وأيا؛

«[ألف ليلة] هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحتفظ في دور الكبت... كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاها وتسميما. ظل القاص قرونا يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء... ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة في العراق هو ذوقهم في الشام أو في مصر؟ من قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين؟» (القلماوى، ص ١٢).

الخلاصة، أنه لكي نفهم معنى (ألف ليلة)، يجب علينا أن نمضى عبر مستمعها.

تتعلق النقطة الثانية بقضية التسلية في النص. في دراسة بعنوان (التشيز والبولونيا في الثقافة الجماهيرية) يجادل «فردريك جيمسون» حول نظرية لفهم إيديولوجية ثقافة الجماهير، فيبرهن على فكرة أن هناك آلية نصية تشغل النص، فهي تنظم وتدير الرغبات التي تولد بها النص، فيقول:

تكون خلالها؟ وفقا لما يذكره المؤرخون (بيتر جران - المنتور - ومحمود إبراهيم)، فإن الظروف الملائمة لطبقة التجار المتعمة في العراق العباسية كانت على النقيض تماما من ظروف الطبقة التجارية في القاهرة المملوكية (٤٠٠ عام بعدها) ^(١)، يرغم أن كليهما قد شغلت مركزا مهما بالنسبة إلى الديوان الملكي. لقد اكتمل الوضع للزدهر بالنسبة للأولى، المراقية، بوجود علاقات ممتازة مع السلطات ومع يبروقراطية الدولة التي كانت مصالحها، في الغالب، متفقة مع التجار وأصحاب الحوانيت. أدت الأوضاع الصعبة في المملكة الإقطاعية المملوكية وكذلك الهبوط في إنتاجية الزراعة والتجارة الخارجية إلى البحث، من جهة الدولة، عن مصادر تمويل عبر كل المصادر المتاحة. وقد قادهم ذلك إلى فرض ضرائب باهظة على الشعب كله، وبطبيعة الحال فرضت الضرائب بصفة أساسية على أرباح الطبقة التجارية. بينما على العكس من ذلك، تضمن العلماء والبلات السلطاني والتجار في الخلافة العباسية، إلى حد كبير. أما بالنسبة للإقطاع للملوكي، فقد دخلت الطبقة التجارية والنخبة الدينية في علاقات عدائية مع النخبة الديوانية الأجنبية المملوكية الحاكمة.

إن الزعم بأن نص (ألف ليلة وليلة) قد تألف بأسلوب يشير إلى إنتاج طبقة تجارية، في ضوء تباين أوضاع الطبقات التجارية المختلفة خلال التاريخ العربي في القرون الوسطى، سوف يليه القول بأن الأخيصة الروائية لهذه الطبقات مختلفة ومتباينة، بقدر تنوع متطلباتها الإيديولوجية.

٣ - اختيار النص «الصحيح»

يرتبط تعدد نصوص (ألف ليلة وليلة) ارتباطا وثيقا بعملية القص والطباعة، ففي العملية الأولى تنعكس التفسيرات التي تحدث خلال أحوال المشاهدة في التكوين والنقل، بينما في العملية الثانية توجد تغييرات تتم من

فإن الرسالة تتصل بما يتعلق بكسب فرصة للقول فحسب، أي أنها تحكى عن الصراع من أجل «الكلام المباح» في كل من داخل وخارج «الخطاب المسموح».

ويعنى ذلك أن محتوى هذا النص هو شكله بالفعل، إنه سرد لتناص. ولكن، إذا كان النقاش الذي تطور هذا الطرح مقنعا إلى درجة كبيرة، فإنه جزء مما يتكرر في النص، ذلك لأنه من الواضح أن (ألف ليلة) ليست نصا عن السرد لذاته، بل هي نص له رسالة، نص لا يدور حول كسب «صوت» بل قول «أشياء».

النوع المقابل من الخطأ هو نوع النقد الذي يخفق في أخذ الجوانب الشكلية للنص في الاعتبار، فيقع ضحية أخطاء مقابلة. في مقال عن قصص «أسفار السندباد»، بأخذ «بيترمولان» موقفا ما، إذ يحمل النص بالنسبة إليه خطابا إيديولوجيا صادرا بالأساس عن الطبقة التجارية. ومع ذلك، فالعلاقة التي ينشعها بين النص والسياق الاجتماعي عبارة عن انعكاس مبسط للغاية ^(٢)، فنذكرنا بتحلل «غزول» بصدد الطبيعة الإشكالية في إدراك العلاقة بين النص والسياق. تتفوق الركيزة التي تستند إليها فرضية «مولان» بخصوص محتويات النص عندما يتغاضى عن قضايا الإنتاج الشكلي للنص. تبدو المسألة بالنسبة إليه كأن رواية السندباد تعبير نقى عن مصالح ورغبات طبقة تجارية (في الواقع، يستخدم «مولان» المصطلح الأقل تاريخية، «merchantiles»). هنا مسألتان خاضعتان، الأولى تتمثل في أن التمثيل النصي - textual representation ليس مسألة بسيطة على الإطلاق حيثما يعكس الوضع الاجتماعي مباشرة في النص الأدبي. والثانية، هي أن الكلمة الاجتماعية التجارية، التي يزعم أنها مثلت عبر خطاب النص، لم تكن طبقة موحدة ومنسجمة خلال تقدم الفترة التاريخية التي أنتج فيها النص على النحو الذي يضمها فيه «مولان».

ما واقع الطبقة التجارية خلال الفترة التاريخية التي يفترض أن يكون النص العربي لـ (ألف ليلة وليلة) قد

الأخرى حول التعدد النصي. فالمسألة ببساطة أنه لم تعد هناك ما تقوم به النصوص العربية فحسب، بل الترجمات أيضاً. إن محاولة بناء دراسة سليمة لمثل تلك النصوص التي تضاعفت بسبب الترجمة قد حُدَّ من نفاذ بصيرة النقاد. ونعود إلى مافقرته جيرهارد من اختيارها طبعة معينة من (ألف ليلة وليلة) بوصفها الطبعة الأكثر أصالة «نصياً»، إما لقربها الأسلوبية من التراث «الرفيع» أو لأنها «أقدم» وأقرب إلى التراث الشعبي. ولا يثبت ذلك استحالة هذه المحاولة، بل إن التفكير بها يعنى أن نفقد تماماً الأبعاد التاريخية التي توجد عبر خاصية تضاعف النصوص وتعددها مع مرور الوقت.

إن فكرة «تفضيل» نص معناه أن نحل الاهتمام بالأسلوب محل القضية التاريخية. تنتج الإثارة الكبيرة في نص (ألف ليلة وليلة) من خلال تعدد طبعاته ونشراته المتنوعة الذي يمكننا من رؤية التطور التاريخي في العمل.

في النقاش حول النصوص المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) تثير فريل غزول مسألة التعددية النصوية :

« إن النص النموذجي متصور غالباً على أنه شيء محصور محدد فهو واقعة فردية. على عكس ذلك تكون الليالي العربية متعددة ومليفة بالصورة والحركة، وهكذا يطرح النص تحدياته. كيف يمكن لنا أن نوفق بين - ونمسك ب- تشعبات هذه الظاهرة الأدبية الغامضة دون أن نحولها ونحاكمها وفقاً لمقاييس الإنتاج في الأعمال الأدبية المكتوبة، تلك هي المهمة التي نأخذها على عاتقنا في هذا البحث » (غزول، ص ١٤).

بعد ذلك بصفحات قليلة في نقاشها حول هذا «النص الكلاسيكي الوضعي»، ترى دراستها مستمرة في تفضيل رواية واحدة للنص على الأخريات، تقول:

خلال النشرين الذين يقومون بإدخال تعديلات على النص أثناء إصداره للطباعة. نستطيع إحصاء أربعة نصوص عربية مختلفة موثوق بها لـ (ألف ليلة وليلة) على الأقل: كالكنا الأولى (٣٥ - ١٨١٤) والثانية (٤٢ - ١٨٣٩)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو (٣٨ - ١٨٢٥) بالإضافة إلى أخريات أكثر معاصرة (كالنص المورى القديم الذي حرره من جليلد الأستاذ محسن مهدي)^(٨). فيما يتعلق بمسألة التعديلات التي حدثت عبر الطباعة، يبدو أن أغلب ذلك يجد تفسيره في أعمال التصحيح المبالغ فيها التي توقفت في الجزء الخاص باللغة فيما سبق. ويبدو أن الناشرين كانوا شديدي الحساسية لمسألة أن هذا النص - وفقاً للهيمنة التراثية في الأدب العربي - سيكون منخفض القيمة، وذلك بسبب خاصية التعبير الدرَج. وعلى ذلك، حاولوا أن يضيفوا عليه لونا من القواعد اللغوية وفقاً لقواعد الفصحى. كما يدل على وجود رغبة جليلة في رفع اللغة إلى المستوى الأسلوبى «الأرقى».

وفقاً لما تهرن عليه «ميا جيرهارد»، يميل السرد في بعض الطباعات متأخرة العهد إلى أن يكون معقداً في التركيب أكثر بكثير مما هو في الطباعات الأكثر قدماً^(٩). هكذا يبدو الأمر متعلقاً بمرور الوقت، حيث يبدى النص حساسية متزايدة تجاه اللغة وينحرف إلى التحرك في اتجاه الأسلوب «الرفيع». ومن هنا، يبدو أن مشكل هذه التعديلات لها تأثير على نصوص (ألف ليلة وليلة). إن النصوص تتحرك في اتجاه للفاهيم المهيمنة على الإنتاج الأدبي، وعلى ذلك تغير من أسلوبها وبنائها نطقها لهذا السبب. باختصار، ثمة طريقة واحدة لقراءة الرغبة في «تقيح» النص، وذلك بناء على تجنر الرغبة بجعلها جزءاً من (عضوية) التراث الأدبي المهيمن. هناك عدة نقاط ضعف في أطروحة «جيرهارد» ينشأ أغلبها من اعتمادها «المقتصر» على ترجمة. وفي واقع الأمر، يضاعف الاعتماد على النصوص المترجمة المشكلات

في الحدث الافتتاحي لإطار الروايات السندبادية وفي الرحلات البحرية أ - باستثناء ختام الرحلة السادسة، تختلف روايتا «أ» و «ب» في التفاصيل فقط. بعد هذا، فكل من «أ» و «ب» مختلفان كلياً، حيث الجزء الختامي في الإطار الروائي في الأولى أكثر تفصيلاً وإسهاباً عنه في الأخرى. في الواقع، هيكل القصة كما يروى في «ب» ليس أبداً رواية أخرى، لكنه مجرد طبعة جديدة من «أ». مع ذلك، تختلف طريقة السرد تماماً؛ أما في «أ» فهي بسيطة الأسلوب وسريعة، وحتى موجزة، بينما في «ب» تقوم على تشكيل تفصيلي. الرواية «ب» متضخمة باستخدام كل أدوات وأنواع التطورات الوصفية والتفاصيل الزخرفية (جيرهارد، ص ٢٤٣ - ٢٤٤).

برغم أنها تعمل من خلال ترجمات فقط، فملاحظتها تنطبق على النصوص العربية أيضاً. كما تشير جيرهارد إلى أن الرواية «ب» تضيف تفاصيل مثل اسم الحمال وأيضاً الاختلاف في الرحلة السابعة. أكثر من ذلك، فاللغة في الرواية «ب» أكثر تعقيداً لتجمل المشاهد أكثر «أدبية» في أسلوبها. من خلال النقاش تصف جيرهارد حالة المترجمين عندما يواجهون بوجود نصين في كل منهما نقاط إيجابية، بالإضافة إلى النقاط السلبية. لذلك، فكل المترجمين يفاضلون بين النصين^(١٠). تدل الترجمة التي تعمل عليها جيرهارد على الطبيعة التحقيقية في منهجها. إنها تسمى مقارنة «ليتمان» (إجراء أكاديمي)، وتكشف جيرهارد عن المنطق وراء اختياراتها: اختيار الرواية «ب» لا الرواية «أ» بسبب أسلوبها الأعلى في التعبير، ولكنها بعد ذلك تبرهن على ضرورة اختيار أجزاء من «أ» ومقتطفات من «ب» لأنه «حتى نقطة الانفصال (الرحلة السابعة)،

برغم أن البحث يقوم على أساس وجود قاسم مشترك ثابت في روايات اللغتين العربية، لانزال هناك ضرورة لاختيار أحد هذه الروايات كنص مرجعي لأسباب عملية، فليس من السهل في نطاق هذا العمل أن نشير إلى عدة روايات مختلفة في كل خطوة من التحليل» (غزول، ص ٢٤٠).

الجندير بالأهمية ليس كيفية اتخاذها قرارها، بل لماذا تشعر بالحاجة إلى اتخاذ قرار، برغم أنها تترك فعلاً جماعية تأليف النص. أكثر من ذلك، وما يبدو غريباً بشكل ملحوظ، هو كيف تكون مهتمة بـ «تشعبات» نص «حيوي متحرك» من زاوية، ومن زاوية أخرى لتتزم بإطار عمل يسمح لها أن ترى الاختلافات، لا كما هي فعلاً، بل باعتبارها جزءاً من «قاسم مشترك ثابت». قضى هذا المنهج لاتوجد الاختلافات في ذاتها، بل من أجل تحويلها إلى نص أصلي. ثمة نقطتان يجب إيضاحهما في هذا الخصوص، الأولى أنه بينما تعترف غزول بالحاجة إلى منهج دياكرونى «diachronic» تجسدها تراجع عنه. الثانية، أنه في مواجهة مثل ذلك النص المتطور تاريخياً، لا بد لأى منهج شكلاى وسينكرونى «synchronic» أن يختار بين الاختلافات النصية أو ينكرها أو يسقط إزاءها.

نعود إلى دراسة «ميا جيرهارد»، حيث نرى هذه العملية بتفاصيلها. في نقاشها حول اختلافين لرواية السندباد، تسمى جيرهارد «أ» الرواية التي تظهر في طبعة كالكتا الأولى و«ب» التي في بولاق (و) أو طبعة كالكتا الثانية، فترى التشويشات التي كان يجب إنجازها لتصل إلى «الاختيار الصحيح»:

«من حيث المبدأ قد لا يكون بالضرورة النص الأقدم إلا أنه الأصلح في الاختيار للدراسة الأدبية، فعلياً إذن أن نترك أى الروايتين هو التمثيل الأفضل لقصة سندباد.

يأتى دافع حكايات السندباد من المقابلة بين شخصية السندباد البحار (التاجر الثرى) وقرينه الحمال الفقير (الذى يسمى أيضا سندباد فى رواية «ب»^(١٢)). ففى يوم من الأيام، يلتقى الحمال أبياتا شعرة وهو يندب حظه العائر فى الحياة ويتساءل عن الأسباب التى وراء الاختلاف بين شخصه والتاجر الثرى الذى يجلس على أريكته مستريحاً. إن قضية رسالة الحمال واضحة للغاية: الرجلان متساويان (أو يجب أن يكونا) إلا أن الله وحده قدر أن تكون حياة شخص مليئة بالضيق والمشقة، وحياة الآخر حافلة بالترف والبلذخ. إلا أنه ينتهى إلى التراجع عن تدمره شاكراً الله تعالى على عدالته فى أحكامه. عندما يسمع السندباد البحار هذا، يشعر أنه ملزم بأن يشرح وضعه للحمال ويدعوه للدخول. ما يلى ذلك عبارة عن حكاية مطولة مسلية عن كيف حصل السندباد على ثروته وكيف وهب إياها بكرم من السماء. تتعدى الطبيعة المتطوعة فى هذا النص كونها مجرد رواية عن قص السندباد (حسب تودوروف)، بما يفيد فى تبسيط الضوء على الصلة بين العناصر النصية وسياقية الحكايات، أى أن النص يحمل رسالة فقط فى نطاق علاقته بالخطابين به. تمثل الحكايات عن أسفاره بالإضافة إلى النقود والطعام والتسليّة التى تكرم بها على الحمال على هذا النحو اعتذاراً عن عدم المساواة اجتماعياً بين الاثنين: الحمال الفقير والتاجر الثرى، كما تمثل فى الوقت نفسه تبريراً لهذا التباين الاجتماعى.

إن السياق الروائى (الإطار) لقصص رحلات السندباد البحرى يلتقى الضوء على حكايات الأسفار المتضمنة فيه، ويتم توظيفها فى بنية يحملها خطاب اجتماعى يسعى إلى إضفاء الشرعية على الثروة، وكذلك تلطيف حدة الشكاوى تجاه واقع اللامساواة الاجتماعية. والرؤية فى هذا الإطار صريحة إلى حد ما، إنها تعنى أن التذمر من الهيكلية الاجتماعية يمكن أن يقابل بتبريرات واعتذار، أو يمكن أن تنسى هذه الهيكلية من

«ب» هى الرواية الأفضل وفيما بعد يجب أن تكون مبنوذة و «أ» هى المفضلة، حيث يعمل معيار القيمة الأدبية على تفصيل إحدیهما، ثم الأخرى فيما بعد^(١٣). لقراءة القصة، أو بالأحرى القصة المحسنة كما تسميها جيرهارد، سيكون على القارئ أن يقوم بعملية «قص ولصق». بمعنى آخر، تطالبنا جيرهارد والمترجمون بأن نقرأ رواية أخرى لم توجد قط من قبل. مطالبات مدشنة تماماً تلك التى تأتى من بعض النقاد ١١

ما حاولت أن أظهره، حتى الآن، هو أن القسام بعملية التقويم وإصدار الأحكام هو مهمة لاستهلاك النصوص وليس فهماً نقدياً لها. إن اختياري النصوص الجديرة بالاعتبار نقدياً لم يكن مصادفة. فدراسة جيرهارد تضى لنا بسبب الطبيعة «الدون كيشوتية» لمشروعها، وتأتى قيمة دراستها من البحث البيانيوجرافى فيها وليس من منظورها النقدي. كما أن دراسة غزول جديرة بالاعتبار لكونها دراسة نقدية وأدبية للنص، أكثر جسارة. ولكن فى مطالبتنا لنا أن نحول النظر من المنظور «الدياكرونى» إلى المنظور «السينكرونى»، أى أثناء اختصارها الأصلح لنا، تطالبنا فى نقاشها أن نتخلص من الفهم التاريخى للنص، على نحو ما تفعل جيرهارد التى تمكس، دون وعى، منطق مجتمع المستهلك الحديث، عندما تطالبنا بقراءة النص الجديد المحسن. بعبارة أوضح، إن فريال غزول تقلل من وزن الأبعاد التاريخية والتطورية للنص، فى سبيل قراءة «كف ليلة»، بينما جيرهارد تقوم بإنتاج نصوص بدلية، تؤمّن قيمة النصوص الأصلية. وإذا كانت القراءة الأولى تعنى اختزال النص ليكون أكثر سهولة فى استهلاكه، فإن الثانية تضاعفه للسبب ذاته.

تحليل النص

٤ - التخيل الشعبي للسندباد

«تمثل الإيديولوجية العلاقة الوهمية بين الذوات وبشروط وجودها الفعلية» - لوى التوسير^(١٤).

انتشارا في كل الرحلة أنه بعد أن يفقد كل ما يملكه، يدر عليه فوائد بطريقة أو بأخرى، ويعود إلى بغداد أكثر غنى مما كان عند مغادرتها. لسا بحاجة إلى عرض كيف أن هذا الخيال يعمل بالضبط في إطار رغبة التجار وتحقيق تلك الرغبة، وبينما تعتبر الخسارة الوضع الأسوأ، يمثل الكسب الوضع الأفضل، «والخروج بلا خسارة أو ربح» ليس له مكان على الإطلاق. الأكثر إثارة هو تلك الكيفية التي تتحقق بها الفانتازيا. في الحالات التي يستعيد فيها ما فقده، نجد أن رفاقه التجار أمعاء بشكل مدهل، يعيدون له بضاعته التي تكون قد حققت غالبا هامشا واسعا من الربح بمجرد ادعائه تعرفها. وفي الحالات التي يجد فيها بضاعته يحصل على بضائع أخرى، ودائما يفعل ذلك من خلال التجارة غير المربحة له فحسب، بل تترك الشركاء الآخرين مسرورين بدرجة مساوية وميسورة الحال أيضا. في كل الرحلات، نجد التجار أمعاء متعاونين، وهذا يعني أن الرغبة في اكتساب الأرباح لا تتعارض ومجتمعهم المرتبط بمهنة، فضلا عن أن هذا المجتمع يظل مصنونا دون مشقة، فالاحتمالات القائمة للربح يجب أن تكون بغير حدود، ويجب أن تكون هناك وفرة من كل شيء لتسقى بالمطلوب. ومن المدهش تماما أننا لا نشاهد عبر تجار ومتاجرات أى مزاحمة داخل المشهد، بل يوجد تعاون فقط! يتضح هنا ما يجب أن يتم كبته لتعمل هذه الفانتازيا بطبقة التجار: المنافسة وحافز الربح يجب أن يستبدلا بالإخلاص، جماعية المشاركة، الوفرة الهائلة، وأعمال البر. فضياع البضاعة هو تهديد واقعي في تجارة أعالي البحار، ويجب أن تعود بطريقة فانتازية عبر المشيئة الإلهية وحيل القدر. ذلك على عكس حال «الواقعية» التي يندب لها الحمال العالم، كما يوجد في رحلات السندباد البحرية، هو عالم يتاجر فيه الجميع ويحققون أرباحاً. إن ذلك هو الحلم اليوتوبى للطبقة التجارية. إن إيديولوجيا النص ليست انعكاسا جليا للشروط الواقعية للتجارة والتبادل في العالم الإسلامي في القرون الوسطى، بل هي تمثيل

خلال التسلية. وعلى ذلك، يصبح الحمال الصليق الحميم جدا للسندباد في نهاية الحكاية. ما يثار إليه هنا أن التفاوتات الاجتماعية هي ببساطة ليست أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى، عن طريق إسباغ العطف عليهم بالنقد والصداقة. لكي ينجز الخيال في الإطار، يجب أن تتلاشى مسألة الطبقة في العلاقة بين الأفراد، كما يجب أن يكون هناك إمكان للرد على عدم المساواة من خلال السرد (وليس من خلال الفعل الاجتماعي)، أو يجب أن تتحول الطبقة الاجتماعية إلى شيء يمكن إزالة تأثيره، وذلك من خلال تقديم الطمأنينة.

إن سرد السندباد، بوصفه إيديولوجيا العلاقات الطبقة، دال تماما على منظور الطبقة الوسطى القوي. إذ ليس السندباد من أسرة ثرية (تتميز بنبل معتدتها وتربيتها) فحسب، ولكنه أضاع ميراثه، وعليه أن يستعيده. وبذلك، يتناول القصة الأمر من زاويتين: السندباد من أسرة نبيلة وهو رجل عصامي. وما إن تمضى الشرعية الاجتماعية حتى يعكس وضعه احتراماً من أعلى (كونه من أسرة غنية «الخاصة») ومن أسفل، حيث يشبه ابن البلد من «العامة» الذي عليه أن يعمل ويجهتد ويتوكل على الله. هذان الهمان: القلق بسبب الثراء، والوضع الطبقي الاجتماعي المتوسط (الحاجة إلى الشرعية الاجتماعية لمواجهة الموروث والمكتوب على السواء) يقدمان مؤشرا على فانتازيا الحكاية، تلك الفانتازيا التي لا تودى دورها بوصفها تسلية لإحزن يتحد معها المستمعون أوحى يشاركوا فيها ليتمتعوا بها.

في «التوكل» تتوفر دلالة كل الأوضاع المحتملة رغم غرابتها أو إنارتها للربح. ذلك بسبب البنية القدرية التي تتعامل مع كل الاكتشافات الجديدة. «التوكل» لا يختلف جازيا عن «التعجب»، بل يجب أن يعتقد أنهما تكتيكان متكاملان - أحدهما للتعامل مع المجهول الخطر والآخر مع المجهول الطيب.

يتقدم السندباد مسلحا بتلك الإجابات، يجتاز طريقه عبر العالم من السفر والتجارة. إن الفانتازيا الأكثر

اختلافاً والأكثر إسهاباً في التفاصيل عنها في الطبعة «أ». على هذا سافترض أن الحكاية في الطبعة «أ» برغم أنها ليست بالضرورة سابقة على الرواية «ب»، أقل ابتكاراً أو توليداً (أقل إفراماً في التصحيح) من الطبعة «ب». وعلى ذلك، فهي أقرب إلى النص الأصلي الشفاهي الذي لم يمد هناك وسيلة للوصول إليه، وإن لم تكن مطابقة له بالضرورة. ما سوف أحاول أن أظهره هو كيف نستطيع بتتبع إيديولوجيا هذين النصين أن نستنبط دليلاً ملائماً بدرجة كافية لتدعيم فكرة أن النصين لا يكشفان فقط عن خصوصيتهما التاريخية، بل يكشفان أيضاً عن العلاقة التاريخية بين كل منهما والآخر.

الطبعتان المختلفتان، باستثناء مسألتى التعبير والتفاصيل، متشابهتان للغاية، لدرجة أن المرء مستلجح للقول بأن إحداهما إعادة صياغة للأخرى. إن موقع اختلافهما هو الرحلة السابعة. في ختام الرحلة السادسة للسندباد (حسب «أ» يعود إلى بغداد حاملاً الهدايا للخليفة الذي يهدش لسماع مغامراته البحرية. لا يرغب السندباد في السقر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيراً له. يرجع السندباد إلى ملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدياً للخليفة ويرغب في العودة إلى بغداد دون تأخير وفي الطريق، يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيساع البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقاً بعد اكتشاف مقبرة القليل مع التزود المستمر بالماء، فيكافأ ويرجع إلى بغداد، ويأمر الخليفة بأن تلون قميصه حتى يمكن للجميع أن يتعلم منها، ويتقاعد السندباد أخيراً ويستقر.

يعود سندباد الرواية «ب» من رحلته محملاً بهدياً من ملك البلاد لتسليمها للخليفة، وينسى سندباد البحار اسمه كليهما. يرغب البطل بشدة في السفر مرة ثانية، يقرقر القلاع، ولكن السفينة تفرق ويبنى طوداً خشبياً ويركب نهراً تحت سطح الأرض (كما يكون أيضاً في الرحلة السادسة في كل من الطبعتين)، ينزل السندباد

يتوسط بين رغباته وأمانيه اليوتوبية^(١٤) من جهة، وقلقه ومخاوفه من جهة أخرى.

لقد قمت، هكذا، بإجراء مداخل حول الجانب السينمائي لإيديولوجيا رحلات السندباد باعتبارها تمثيلاً لطموحات ومصالح طبقة تجارية. في الجزء التالي أطمح إلى أن أظهر كيف يمكننا الوصول إلى فهم تاريخي لقصص السندباد من خلال التحليل الديالكتيكي للمخيلة.

٢- رحلة السندباد السابعة:

إذا كان النص الشعبي يتفرع وينمو عبر الزمن، فإنه يفعل ذلك ليلبي احتياجات وتوقعات مستمعين جدد، فقصص السندباد ليست استثناء من تلك القاعدة. لقد أشرت بالفعل إلى أن اختلاف نص السندباد يتعلق بالأسلوب، والاختلاف في التفاصيل. والتصحيح المقروط دال على حدوث ابتكار في النص، فطبعة كالكتا الأولى تمثل النص الأقدم الذي أخلت عنه طبعة كالكتا الثانية.

تتعامل جيرهارد مع هذه المسألة بجلل، قائلة إن الاستنتاجات بخصوص أسبقية أي من النصين مسألة يصعب تقريرها؛ النص المتأخر (الطبعة «ب») يولاق أو كالكتا الثانية) ليس بالضرورة إعادة صياغة للنص الأقدم. ولكن، قد يكون الأصح أن كلا النصين مشتق عن نص ثالث أبعد زمناً^(١٥). أما بخصوص تقدير النص الأقدم زمناً للسندباد، فإن جيرهارد وآخرين يشيرون إلى فترة الخلافة العباسية بوصفها تاريخ الإبداع العربي الأول للقصص بالنظر إلى النكهة «البغدادية» المميزة لقصص سندباد، بمعنى أنه حتى لو كانت أقدم من ذلك ومشتقة من أساطير فارسية أو إغريقية، هذه القصص، بالشكل الموجود في النصوص المرصية، تظهر المرة الأولى في حوالي هذه الفترة.

فيما يتعلق بطبعتي حكايات السندباد، فإن تتبع الدليل اللغوي يدل على أن الطبعة «ب» هي الأحدث

في الرواية «ب»، ليس هناك أخيلة حول مهمة السفارة، بل تتركز كل الأخيلة على التجارة والورع والميراث. يتطلق السندباد للقيام بتجارته المرحبة بمركبة، وفيما بعد يتاجر بصفاته الحميدة، إنه يأبى ليرث ثروة التاجر وابنته. في تلك الرواية، تشغل «التجارة» القسم الأوسع من السرد أكثر مما يحدث في كل الروايات الأخرى. تتوقف الفانتازيا الأخرى الأكثر أهمية لهذه الرحلة على طبيعة شخصية سندباد الورعة، وكون زوجته مسلمة يقف في تضارب حاد مع الخليفة الوثنية للزوجة في الرحلة الرابعة، وهتافه الورع «لله الحمد» مؤشر دال على شخصيته المدنية، ولأن سكان المدينة من البجان فإن سندباد وزوجه يزعمان الرحيل، اختياراً فيما يبدو للعودة إلى أمن البلد المسلمة. لدينا في تلك الرواية للرحلة السابعة إيماعات للورع الدنيى أكثر مباشرة عما في الأخريات. وهنا في كل الأحوال - زواجه، هتافه، مغادرته المدينة - يشير إلى فكرة أن السندباد يتخذ قرارات صالبة على أساس من إدراك دينى سليم. ما هو أكثر إثارة في هذه الرواية يتمثل في طريقة عمل السرد، حيث تأتى الهدية للخليفة في نهاية الرحلة السادسة. إن تقديم هدية للخليفة يجعله مجبراً - وفقاً لما جرى عليه العرف - على رد الجميل للملك الأجنى، إلا أن السندباد يمسى اسم البلد الذى أتى منه واسم الملك المهادى (كل منهما ترك دون اسم طوال الرحلة السادسة)، ولهذا السبب يعفيه الملك من القيام بتنفيذ الالتزام الجليل برد الشيء بمثله. وصفت الهدية في الرواية «أ» بشكل خاص ووظفت على أنها دافع للرحلة الدبلوماسية (السابعة) للبطل. بينما في الرواية «ب» لا يحقق الوجود الشاذ لهدية (غير موصوفة) مثل تلك الوظيفة (الدافع) المذكورة، ويبدو أن لا مكان لها أبداً في السرد. ويبدو أيضاً أنها موجودة كهقوة في السرد الروائى. إن الهدية تعد دليلاً على علاقة من نوع ما بين الروائيتين وتدعيهما

ضيفاً على تاجر ثرى، والأخير يتسبب في جعل تجارة السندباد مريحة من أخشاب الطود، ويتزوج السندباد من بنت التاجر (التي يكتشف أنها مسلمة) ويهت ثروة للتاجر أيضاً. فيما بعد، تنمو أجنحة لأبناء تلك البلاد ويطيرون مرة كل شهر. يقوم السندباد، المحب للاستطلاع، برحلة فوق ظهر أحدهم، ويتسبب صياحه «الحمد لله» في هبوط الجميع من السماء، ويلتقى بشابين يحملان عكازات من الذهب، وينقذ رجلاً من أنياب الأفعى، ثم يعود للاتحاق برفيقه الطائر ويرجع إلى المدينة حيث يعيشون. يبيع كل شيء ثم يعود إلى بغداد مع زوجته، ثم يستقر هناك ويقطع عهداً على نفسه بأن لا يسافر أبداً.

وفقاً لعمل الأخيلة في النصوص، فالرواية «أ» تؤكد أن السندباد قد عمل سفيراً للخليفة، ويبدو أن شرف البطل في هذه الرواية يأبى من الاعتراف الرسمى الجامل بميزته، علاوة على أن الخليفة قد أضفى الشرعية على قصص السندباد بأن أصدر أمراً بتدوينها لتجعلها الأجيال القادمة جزءاً من تراثها الرصين. وهناك عنصر آخر في هذه الرحلة يختلف عن الثانية، يتعلق بتردد، بل كراهية، السندباد للسفر، حيث يجب أن يكون خيال السفير مطهراً من أية شبهة في الكسب الشخصى، ويجب أن تكون كل ومضات الرغبة في المتاجرة والربح مزاحة عن شخصية السندباد. بينما في الرحلات الست السابقة، يشعر البطل بكل من الخوف من السفر والرغبة فيه في آن، لأنه باعتباره تاجراً في حاجة إلى أن يجازف ويسافر، ولكنه لا يقدر على القيام بذلك إلا بعد نسيان كاف لمصاعب الرحلة السابقة التى عاناها. في الرواية «أ» في الرحلة السابعة يهدئ من أية صراعات أوهومى للتاجر - السفير حول موضوع السفر. في هذه الرواية يعفى السندباد من عبء اتخاذ الإقرار بأن يؤمر بخدمة الخليفة سفيراً؛ الواقع أن تلك المهمة الخليفة هي مكافأة له، حيث لا تحمل أية شبهة في أن البطل يخرج من أجل كسب شخصى.

يتجه نحو، طبقة المستمعين الاجتماعية (الأدنى)، يأتي بوضوح من منظور الطبقة التجارية. إنه صوت السندباد البحار، وليس الحمال، الذي نسمعه. فما تعرضه علينا الرحلة السابعة هي تنوع في مخيلة هذه الطبقة أو الجمهور. ويمكن القول، بشكل تقريبي، إنه كى تمارس الفانتازيا نشاطها في الرواية «أ» فيجب (على الأقل) أن يتقبل المستمعون - أو أن يرغبوا في - تخالف الطبقة التجارية والطبقة الحاكمة، إما لتحقيق رغبة أو لتمثيل شروط واقعية قائمة، ويجب أن تكون فانتازيا تخالف هاتين الطبقتين - كحد أدنى - قابلة للتصور من جهة المستمعين. ولكي تعمل الرواية «ب» بوصفها فانتازيا، فإن أختيلتها التي تدور حول التجارة والريح، مضافا إليها الاهتمام الواضح بالورع الديني والإراث، لابد أن تكون قائمة مثلثة من ناحية، ومهمة بالنسبة إلى مستمعي الرواية «ب» من ناحية ثانية.

إن نظرة سريعة إلى الاقتصاد والعلاقات الطبقة لهذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط ستثبت أن هناك تناسقا بين بعض التطورات العامة في واقع هذا الزمن، وهذه الافتراضات حول تحفيزات في مخيلة الطبقة التجارية. في خلال النقاشات حول الطبقة التجارية من التاريخ الإسلامي، نعرف أن هذه الطبقة كانت في حالة تحول، تغير مركزها بالنسبة إلى الطبقات الأخرى بمرور الوقت، وكذلك تكوينها الداخلي، وذلك بالنظر إلى أواخر العصر العباسي. يقول المؤرخ «أ. أنشور»:

«يبدو أن المكانة الاقتصادية والاجتماعية للبرجوازية الكبيرة (التجار) كانت عالية للغاية، تلك الطبقة كانت شديدة القوة والثراء، بالتخالف مع النخب الأخرى التي سيطرت على الجهاز الإداري للخلافة، ولكن على الجانب الآخر، كانت طبقة ضعيفة من الناحية العديدة ويمكن مهاجمتها بسهولة، بينما كانت كل من الطبقتين البرجوازية

للدليل الآخر على أن الرواية «ب» إعادة صياغة للرواية «أ»، ولكنها إعادة الصياغة التي تنسى، في بعض الأحيان، أن تطرح جانبا تلك العناصر التي تظهر في النص الأصلي، لكن لم يعد لها الآن موضع يتبوى في الرواية الثانية. الاستنتاج الأكثر منطقية للمستخلص من الوجود الغامض للهدية (في الرواية «ب») هو أنه بينما تقتفى أثر وتنسج على منوال الرواية «أ»، لا تقوم الرواية «ب» - أو لا تستطيع أن ترغب في - مواصلة سيرها مع فانتازيا السفير، ولذلك تتكرر رواية أخرى.

عند المقارنة، نجد أن أعمال الرحلة السابعة في كل من الروايتين تختلف جذريا: فاطيلة في الرواية «أ» مصبوغة بفكرة تخالف الطبقة التجارية مع الطبقة الحاكمة واعتراف رسمي بالرواية التجارية. الرواية «ب» أكثر انشغالا في الواقع بقضيي التجارة الورع برغم أن كلا الأمرين حاضرين في الروايات الست، ألا أننا نجد التشديد عليها بكثافة في تلك الرحلة الأخيرة. فوجود الهدية يؤكد فكرة التنوع في الخيلة، وذلك بدلا من اعتبارها صدف في النص، ينتج عنها اختيار لإحدى من جانب الراوي لكي يحول وجهة السرد. ذلك أفضل من الحكم بشكل تعسفي بأن إحدى الروايتين هي الأفضل، الأكثر أصالة (بالمعنى المعيارى)، أو أنها يساطة مسلية بدرجة أكبر. يجب أن نفترض أن الروايتين قد اتخذتا مسارات مختلفة عن الرحلة السابعة بسبب أنهما قد أعدتا لتسلي مستمعين متنوعي الاتجاهات.

إن ما حاولت إظهاره في الجزء الأخير هو أن صور الفانتازيا السندبادية تشير، كما يتبين، إلى انشغالات إيديولوجية وحاجات مستمعي طبقة تجارية. لأن رواية السندباد تخاطب شخصية من خلفية طبقية «أدنى»، سيجد الناقد نفسه مدفوعا إلى الاعتقاد بأن تلك الطبقة (الأدنى)، بوصفها مربويا عليها وجزءاً من جمهور مستمعين داخل النص، تتخذ شروط التخيل في النص. ومع ذلك، فبينما يدلل الخطاب على، أو على الأقل

والوسطى مقموعتين من الصفوة الحاكمة

(أ. أشتور ص ١٤٣).

تتطابق الاحتياجات الإيديولوجية كما هي معبر عنها في أخيلة - نص الرواية «أ» - كما يبدو، مع الانشغالات المتناقضة للطبقة التجارية العباسية الموصوفة أعلاه.

ليس صعباً إذن معرفة السبب في أن «البرجوازية» التجارية العباسية (في مركزها الوسطى غير المستقر، بين البلاط السلطاني والعموم، في هذا الموقف المنفرد لكل من كونها في «تحالف قلق» مع البلاط ورغبتها في «تحالف معترف به» مع الطبقة الحاكمة نفسها) سوف تتقبل الفاتنازبا المقدمة في الرواية «أ». في تقدير «أشتور» أن مثل ذلك التحالف الهش لم يعد ممكناً خلال الحقب الإقطاعية التالية من التاريخ العربي في القرون الوسطى، فالدراسات الأحدث لـ «محمود إبراهيم» و «بيتر جران» تشير إلى الفكرة نفسها.

إن وضع الطبقة التجارية في القاهرة المملوكية يختلف تماماً عن الطبقة العباسية. فقد جعلها كونها مقموعة من الطبقة الحاكمة بدرجة أكبر، أكثر معارضة للمحكام البشراكية. يقول «أشتور» في نقاش حول النظام الإقطاعي:

«التخذت البرجوازية، التي كانت تخسر مكانتها بشكل جلي، موقفاً معادياً تجاه المحاكم الجدد، وحشيماً كانت الظروف مناسبة، كانت تتجمع دائماً إلى التمرد» (أشتور، ص ١٨٣).

وفي مكان آخر، حيث يشرح حالات هدم تحالفات الطبقة التجارية وكذلك التدهور الاجتماعي بوجه عام، يقول «أشتور»:

«وبينما استمر الأيوبيون في ترك بعض الحكم الذاتي للبرجوازية، قام المماليك بالبناء البقية الباقية من الإرادة الذاتية، لقد فقدت روابط

الحرفيين معظم نفوذها، فالتدهور السياسي لبرجوازية الشرق الأوسط تحت ممالك «البحرية» ارتبط بشكل واضح باعتمادها اقتصادياً على الاستقرراطية الإقطاعية» (أشتور، ص ٢٨٤).

في مثل تلك الظروف، ليس من الصعب أن نرى سبب عدم وجود رواج كبير لفاتنازبا عن التحالف بين البلاط والطبقة التجارية. لو كان النص الأصلي يتضمن فاتنازبا السفير، فليس غريباً في مثل هذه الظروف أن تستبدل بأخرى. على ذلك، يطابق التركيز الغربي على الورع الروابط الإيديولوجية بين الطبقة التجارية والصفوة الدينية في تلك الفترة، التي تتكون غالبيتها من أفراد مأخوذون من الأسر التجارية الأغنى^(١٦)، قد يكون التركيز على الإرث في الفاتنازبا أكثر دلالة على رغبات الطبقة التجارية خلال الحقبة الإقطاعية؛ وكما يشير «أشتور»، أن ماضطط التطور والنمو في الشرق الأوسط غالباً، وما قد حال دون التكتلات الاقتصادية وتشكلها كما حدث في الغرب، هو في الحقيقة:

«النظام المالي للمماليك الذي جعل نمو الأسر التجارية مستحيلاً، فالحكومة كانت تستطيع دائماً أن تجردهم من أموالهم عن طريق فرض الضرائب، لم تبق العائلات الكبيرة مثل «الكريمي» والتجار الكبار على حالهم من الثراء لمدة تزيد عن ثلاثة أجيال» (أشتور، ص ٣٠١).

فرضت الضرائب إلى حد الموت. لم تكن العائلات التجارية قادرة على الإبقاء على ثروتها داخل الأسرة ولم تكن قادرة على منحها لأى ذرية؛ أى لم تكن قادرة (باعتمادها طبقة) على إعادة إنتاج نفسها. أو كما يتساءل محمود إبراهيم:

«ما نوع المكان الذي كان يمكن للطبقة التجارية أن تمتلك فيه، عندما تحول النظام

الاقتصادى المهيمن من الفترة الأولى للإسلام التى تميزت بازدهار توسعى وتبادل تجارى بالمقارنة مع الأخرى التالية (ما بعد العباسية) القائمة على أساس إقطاعى وتقهقر؟».

لو أن رواية السندباد تبدأ ببطل يبدد ثروة أسرة، فى الرواية «ب» فهو يستطيع أن يرث آخر، إنه الحلم اليوتوبى التجارى بميلاد جديد واستمرارية. من السهل أن نرى كيف أن هذه الفانتازيا كونها بالضرورة ليست متحدة بالحقبة الإقطاعية، تعمل فعلا بطريقة جيدة (وحتى أفضل من فانتازيا السفير) فى داخل سياق تطلعات وريجات الطبقة التجارية المملوكية.

ما أتمنى أن يكون واضحاً الآن هو أن هاتين الروایتين نتاج لبيعتين شديتى الاختلاف: وفقاً لتفسير «أشتر» والأخرين - تشير الرواية «أ» إلى خصوصية العصر العباسى بالتحديد، وتشير الرواية «ب» إلى مملوكية

الهوامش :

- 1 - من الضرورى فى بعض الأماكن أن نتخلص من التشكيل فى لغة النص، لأن الإقناع يبق. فلى سبل المثال: «وأوردك شهزاد الصباح فسكت عن الكلام المباح» و«أبحر المبحر بالأمواج».
- 2 - جوشوا بلاز، الظهور والحلقبة اللغوية للعربية اليهودية، دراسة فى أصول العربية الوسطى، ١٩٨١. (بالإنجليزية).
- 3 - هيرزبرود، الفهم، لغة اجتماعى فى حكم الطوبى، ١٩٨٤. (بالإنجليزية).
- 4 - توفيتان تودوروف، قصصية الشرق، ١٩٧٧، ص ٨٢. (بالإنجليزية). لقد ذكرنا الأخطاء الشكلية هنا، لكن هناك أيضاً تحليل نصيها غير تاريخى آخر قد طرحه المستشرق «فون جريزنباد»، يقول فيه إن ألف ليلة، بدلاً من أن تكون نصوما عربية لو أن تكون خصوصيتها عربية، هى فى الواقع ليست أكثر من إعادة كتابة نصوس من أصول إسرائيلية. أتمم (جوستاف فون جريزنباد، الاقتصاس الإلهامى: اليونان فى ألف ليلة وليلة، فى الإسلام فى القرون الوسطى، ١٩٥٣) (بالإنجليزية).
- 5 - هاد غازنار، رواية ما بعد الحداثة، جريدة «الرياض»، ١٦ يناير ١٩٩٢.
- 6 - بيتر مولان، السندباد البحار: تعليق من أخلاق الصف، فى مجلة الدراسات الأمريكية حول الشرق، ١٩٧٨. (بالإنجليزية).
- 7 - أ. أشتر، تاريخ اجتماعى واقتصادى للشرق الأوسط فى القرون الوسطى، ١٩٦٢. (بالإنجليزية).
بيتر هيران، الجذور الإسلامية للرأسمالية، ١٩٧٨. (بالإنجليزية).
محمود إيزامس، الرأسمال التجارى والإسلام، ١٩٩٠. (بالإنجليزية).
- 8 - ما جيرهارد فن الحكي دراسة أدبية فى ألف ليلة وليلة، ١٩٦٣، ص ١١. (بالإنجليزية).
- 9 - جيرهارد، ص ٢٤٢ - ٢٥٠.
- ١٠ - جيرهارد، ص ٢٤٦ - ٢٥٣.
- ١١ - جيرهارد، ص ٢٥٢.

- ١٢ - لوى ألبوسير، ليدن والفلسفة، ١٩٧١. «الإيجاز».
- ١٣ - النص الأول من ملحق النصين هو طبعة كالكا الأولى، الرواية «أ»، والنسخ من طبعة كالكا الثانية، الرواية «ب».
- ١٤ - للنقل والمطبع العلم وحى فى الصين» يشير إلى ذلك .
- ١٥ - جيهارد، ص ٢٤٣.
- ١٦ - أ. أشتور، ص ١١١.

المراجع :

- دألف ليله أو كتاب ألف ليلة وليلة، بصير و. هـ. ماكناسطن، كالكا، ١٨٣٩.
- (شوى، تأليف الملة العربية على عقل العرب، فى «مجلة الشرق الأوسط»، المجلد ٥، ١٩٥١.
- شارلز ليرجسون، «الثقافة اللغوية».
- سهير القلمونى، ألف ليلة وليلة ، القاهرة، ١٩٥٩.
- فريدريك جيمسون، التفسير والبروتوى فى الثقافة الجماهيرية، فى بصمات الظاهر، ١٩٩٠.
- فريال جبروى غزول، الليالى العربية: دراسة بنية، القاهرة، ١٩٨٠.
- كتاب ألف ليلة وليلة ، بصير محسن مهدى، ١٩٨٤.

•



مباهج الخلافة*:

حكايات هارون الرشيد.

وزيره جعفر.

والشاعر أبي نواس

** ديفيد بينولت

أولاً: الخلفية التاريخية

يدرس هذا المبحث الحكايات المتعلقة بحاشية الخليفة العباسي «هارون الرشيد» (القرن التاسع). ورغم أنني أعتمد على عدد من المصادر باللغة التنوع - من طبقات عربية منشورة من (ألف ليلة) (ليدن، و B و MN)، إلى مخطوطات غير منشورة لمجموعات الحكايات المستقلة عن (الليالي) - فإن هناك درجة واضحة من الاتساق، في كل هذه النصوص، فيما يتعلق بتصوير الشخصيات الرئيسية. وهو ما يرجع جزئياً - بلا شك - إلى حقيقة أن هذه الحكايات تخص أشخاصاً تاريخيين فعليين. ومع ذلك، فالأكثر أهمية يكمن في ترجيح وجود مأثور للرواية

واسع الانتشار يتعلق بهارون وجعفر، مأثور - على ما أترض - مستمد من مصدرين أساسيين: النقل الحكائي الشفاهي، والتسجيل التاريخي المكتوب المحفوظ في التقاويم ومعاجم السير الشخصية في العصر الوسيط. ولسوف أشير إلى ملامح هذه الروايات التاريخية، التي تبدو وثيقة الصلة بدراسة (ألف ليلة).

فمن المعروف أن العشرة البرمكية قد تمجحت - خلال حكم هارون الرشيد - في اكتساب نفوذ قوى؛ حيث كان منها عدد كبير من المستشارين والوزراء في قصر الخلافة. وكان «جعفر يحيى البرمكي» - على نحو خاص - ذا حظوة متميزة باعتباره الصديق الحميم لهارون وتلميذه. لكن البرامكة - فيما يبدو - قد جاوزوا حدودهم؛ وكانوا - حسب تحليل «دومينييك سورديل Dominique Sourdel» «يعملون لتأسيس وزارة وراثية، دولة فعلية داخل الدولة»⁽¹⁾. وفي عام ٨٠٣،

* فصل من كتاب: David Pinner, Story - Telling Techniques in The Arabian Nights, E.J.Brill, Leiden, New York, Koln, 1992, pp. 82 - 117.

** ترجمة رفعت سلام، شاعر ونقاد، مصري.

علم جعفر أن الرشيد مهموم وحزين؛ لقد تنبأ أحد العرافين في قصر الرشيد بالموت الوشيك للخليفة؛ وتباهى العراف - في الوقت نفسه - بالحياة الطويلة التي تنتظره. وذهب جعفر - في الحال - إلى الخليفة - فلما رأى مزاجه المتكرر، اقترح عليه: «اقتله. حتى تعلم أنه كذب في أمرك كما كذب في أمده». وهكذا قتل الرشيد العراف، و «ذهب ما كان بالرشيد من الغم»^(٢١). والسيناريو المقدم في هذه النادرة تم تصويره في عدد كبير من حكايات (ألف ليلة) مثل حكاية «الخليفة المزيف»؛ يشعر الرشيد بالكآبة والهم؛ وجعفر يخترع من الوسائل ما يزيل عنه كآبته.

وترسم رواية أصحاب التقاويم مصرع جعفر في صورة للخليفة مفعمة بالحياة. ووفقا للطبري، مؤرخ القرن التاسع (وثمة رواية أخرى لدى المسعودي)، فقد تصرف السيف الخصي مسرور بطريقة متردة - على نحو قابل للفهم - عندما أمره الرشيد، فجأة، بقتل جعفر. وتم تصوير تردد مسرور وهو يجرى إلى جعفر ثلاث مرات، قبل أن أن ينفذ - في النهاية - أمر الخليفة. وينجح الوزير في أن يهيد «مسرور» إلى الرشيد مرتين، معتقدا في - البداية - أن الخليفة لابد أن يكون مخمورا عند إصداره الأمر؛ وبعد ذلك كي يتشاور السيف مع سيده مرة أخرى، فربما غير رأيه وندم على قراره. في المرة الأولى التي يصود مسرور خالي الوفاض منها، يجار الخليفة بالسياب الفاحش، ويهده إلى جعفر؛ ولدى عودته الثانية يضره الرشيد بمصا ويهدده هو نفسه بالقتل إن لم يطع الأمر؛ وهو ما ينهي كل تردد. ويتم تقييد جعفر، ويوثق في رسن حمار، ويجرر وتقطع رقبتة في النهاية. يأتي الرشيد بالرأس المفصولة لوزيره، ويشكها في خازوق، ثم ينصبها ليرأها العامة على «الجسر الأوسط» لبغداد^(٢٢). والوقائع والأوصاف الواردة بهذه الفقرة - محاولات جعفر أن يطرده شبح الموت، وانقلاب الرشيد المتتالي على

انقلب الرشيد - فجأة - على البرامكة، وحطم قوتهم - فعليا - بين عشية وضحاها، من خلال مصادرة أموالهم وسجنهم والتشميل بهم، واختص جعفر - ذو الحظوة السابقة - بمصير رهيب له شهرته الدائمة. ولا يتضح تماما - من خلال روايات العصور الوسطى - ما إذا كانت هجمة الرشيد قد نجمت عن نزوة ما، أم عن خطة مدبرة؛ لكن ما استقر في ذهن العامة هو الانقلاب الحاد في حظوظ إحدى عائلات بغداد البارزة^(٢٣). وسرعان ما نقش الأشعار - عقب سقوطهم - على بوابة قلعة أرسطقراطية في خراسان:

«إن المساكين بنى برمك

صب عليهم غير الدهر

إن لنا في أمرهم عبرة

فليعتبر ساكن ذا القصر»^(٢٤).

وكلمات البيت الأخير تستعيد التحليل الأخلاقي الذي نصادفه - كثيرا - في (اليالي)؛ وهذه الحكاية عبرة لمن يعتبره^(٢٥)، ووفقا لروايات العصر الوسيط عن خلافة الرشيد، فتمة قصائد أخرى عدة ألفت بنوع من رد الفعل على سقوط البرامكة؛ رد الكثير من هذه القصائد الفكرة نفسها - ضرورة الحذر من انقلاب القدر^(٢٦). وساهمت مفاجأة أفول نجم جعفر في تحوله إلى إحدى شخصيات الحكايات الشعبية، وساعدت - في جميع الاحتمالات - على تخفيف مآلوس الحكى الذي نما حول الرشيد ووزيره.

فأي نوع من تصوير الشخصيات يمكن استخلاصه من التقاويم التأريخية المتعلقة بالرشيد وجعفر البرمكي؟ يرصد «ابن خلكان» - مؤرخ السير الذاتية في القرن الثالث عشر - أن «جعفر» كان ذكيا وموهوبا في الحديث؛ وتوضح إحدى النواذر الواردة في روايته أن الوزير كان يريد الذهاب إلى أقصى مدى في بحث السرور في نفس مليكه. فلما يوم - على ما يروى المؤلف -

إدراكا معنا لدى الجمهور للانقلاب أو «التغير» (وهي الكلمة التي ترد في إشارة المنقح) الذي حل بالبرامكة على يدى الرشيد.

والإشارة العابرة إلى مصرع جعفر - التي سبق ذكرها في حكاية «البدوى» - كانت سببا في أن يفرد إدوارد ويليام لين ملحقا لهذه الحكاية في ترجمته (الليالي)، مع هذا الإيضاح التمهيدى:

«في الطرفة التالية، تم ذكر واقعة ذات طبيعة باعثة على الاكتئاب إلى أقصى حد، وأدت المعرفة بها إلى تحقيق استمتاع أقل مما كنت سأجده - إذا ما كنت جاهلا بهذه الحقيقة - في كثير من أفضل قصص المجموعة الحالية؛ وأعتقد - لهذا السبب - أن بعض قرائى قد يفضلون المرور عليها دون قراءة»^(١).

و«لين» محق تماما. فالرأس المنفصل على جسر بغداد يلقي بظل مديد، حقا. والمعرفة بسقوط الوزير والإذلال الأخير تلقى بظلالها على تلقى المرء كل حكاية من «ألف ليلة» يظهر فيها الرشيد وجعفر معا. وفي الحقيقة، فإن شيئا ما من مصرع جعفر يكتنف العديد من هذه الحكايات: قد يكمن في أن تهديدات الموت الموجهة مسرارا وتكرارا إلى الوزير منكود الطالع في «التفاحات الثلاث» و«الخليفة المزيف» وحكايات أخرى من «ألف ليلة»، تمكس ما استعده - لدى الرواة - الذكرى الجمعية للنهاية الدامية للبرامكة.

ثانيا: التفاحات الثلاث:

١ - مقدمة:

أبدأ بعرض هذه الحكاية لأنها تكشف - على نحو سامع - الكيفية التي عكس بها المأثور الحكائى فى العصر الوسيط تفاصيل صور الخلافة القائمة فى التفاويم التأريخية وروايات السيرة الذاتية الشعبية.

وأعتمد فى تحليلي على طبعتي MN و B وطبعة ليدن

رفقائه الحميمين السابقين، وتهديلاته باستخلام العنف ضد تابعيه، ولعله بإذلال العامة بالعقاب القاسى - سوف تظهر فى حكايات (ألف ليلة) ونظائرها التى ستكون موضع بحث فى هذا الفصل. لكن الأحداث والشخصيات التى قدمها مؤرخو التفاويم ستكتسب نبرة جديدة حالما تنتقل إلى (الليالي)، حيث تذكر الحكايات التى تتضمن التهديدات بممارسة العنف، ومحاولات تأجيل الموت، بالإطار الخارجى للقصص، ذلك العنف المتجه للملك شهريار لدى أية بادرة، واستراتيجيات التأجيل التى تتبعها شهر زاد لبقاء على قيد الحياة.

وتؤكد معظم حكايات (ألف ليلة) وضعية جعفر باعتباره رفيق الرشيد والمؤمن على أسراره فى مغامرات عدة. ولابد للمرء أن يتعجب من كون المعرفة بالمصير الدامى الأخير لجعفر قد ظلت محفوظة بين أجيال الرواة المتأخرين فى القرون التالية لزوال الحكم العباسى. ويمكن استخلاص الإجابة من صفحات (ألف ليلة) نفسها. فحكاية «البدوى وعلامة الرأس» تبدأ على النحو التالى:

«عندما قتل هارون الرشيد جعفر البرمكى، أمر بقتل كل من يبيكه أو ينوح عليه»^(٢).

ولا حاجة لمزيد من التوضيح. فقد تقلص مقتل جعفر إلى إشارة عابرة فى جملة ثانوية؛ ويبدو أن المنقح قد استثمر الثقة فى شيوع المعرفة بالمأثور المتعلق بمصرع جعفر بين جمهوره، وذلك - أيضا - فى «كرم يحيى البرمكى»:

«ومن بين الحكايات التى تروى، هناك واحدة عن أن هارون الرشيد قد استدعى رجلا من حاشيته يدعى صالح - وكان ذلك قبل أن يتغير شعوره تجاه العائلة البرمكية - وعندما جاء الرجل، قال له: يا صالح، اذهب إلى مسرور...»^(٣).

ومرة ثانية، فإن هذه الأقوال الجانبية الثانوية تفترض

مقفول ثقيل الوزن. فلما نظر إليه [أى الخليفة] فوجده ثقيلًا فأعطى للصياد مائة دينار، وحمل الصندوق مسرور إلى القصر. ثم فتحوه، فوجدوا فيه قفة خوص، مخططة بصوف أحمر. ثم ضخوا القفة فرأوا فيها قطعة بساط. ثم رفعوا السجادة، فرأوا إزارًا مطويًا أربع طيات. ثم رفعوا الإزار، فرأوا تحته صبية جميلة، كأنها سبيكة مقتولة ومقطوعة^(١٤).

والنسختان المصريتان من هذه الفقرة تتطابق كل منهما مع الأخرى، كلمة بكلمة؛ وأقدم هنا نص MN مثالاً توضيحياً:

«ثم ظهر فى الشبكة صندوق مقفول ثقيل الوزن. وعندما رآه الخليفة، لمسه فوجده ثقيلًا. ثم أعطى الصياد مائة دينار ومضى. حمل مسرور - بصحبة الخليفة - الصندوق، ومضوا إلى القصر. أضاءوا الشموع، ووضع الصندوق أمام الخليفة. ثم تقدم جعفر ومسرور وفتحوا الصندوق، فوجدوا داخله قفة من الخوص، مخططة بخيط من صوف أحمر. ثم فتحوا السلة، فرأوا داخلها قطعة بساط. ثم رفعوا القطعة ووجدوا إزارًا. ووجدوا فيه صبية، كأنها سبيكة من فضة، مقتولة، مقطعة^(١٥).

وفى النصوص الثلاثة كلها، يتم الانتقال من مشهد رحلة الصياد إلى القصر؛ على نحو بالغ السرعة؛ فقد قيل لنا - ببساطة - إن الرشيد ومراقبيه يجيئون بالصندوق إلى القصر. لكن، حالما يصل الرشيد إلى القصر، تتباطأ خطى السرد ومراقفوه يرفعون طية بعد طية من الأغشية داخل الصندوق. ومن الممتع ملاحظة أن النصوص الثلاثة - بالرغم من الاختلاف فى التفاصيل بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين - تتخذ السياق نفسه تمامًا فى فض محتويات الصندوق: سلة - سجادة - شال - فتاة قتيلة.

لمخطوط «جالان Galland»^(١٦). ورغم أن النصين المصريين لـ «التفاحات الثلاث» ليسا متطابقين تمامًا، إلا أنهما متشابهان فى لفتهما، فيما يختلف نص ليدن - بصورة واضحة - عن كل من B و MN فى تركيب العبارة. ومع ذلك، فالطبعات الثلاث تقدم الحكاية نفسها، بجذائرها، متوافقة فى سياق الأحداث، والتطور العام للحبكة. وفى دراسة أخرى مستقلة، كتبت قد طرحت فكرة أن طبعتي MN و B من هذه الحكاية تعتمدان على مخطوط «وسيط» مصرى مشترك، مستمد - هو نفسه - من نص ينتمى إلى «الفرع السورى» - نص من ذلك النوع الذى حدده محسن مهدي ويحمله مخطوط جالان^(١٧). وتوضح هذه النظرية التشابه الوثيق فى بناء العبارة بين B و MN. ولسوف أرى - على طول مسارنا - الاختلافات الدالة بين الطبعات الثلاث للقصّة.

٢- سر الصندوق المغلق

تبدأ الحكاية بهارون الرشيد يتفقد بفناد مبتكراً، بصحبة وزيره جعفر والخصم مسرور. ويصادفون رجلاً عجوزاً فى إحدى الحارات يحمل شبكة صيد، ويشد قصيدة وثائقه يبكي فيها مصيره التمس وبأسه من الحياة^(١٨). يذنو الرشيد من الرجل، فيعرف أنه عجز عن اصطياد أية سمكة يطعم بها أسرته. ويدعو الخليفة الرجل إلى أن يذهب معه إلى دجلة، ويرمى بشبكته من جديد؛ فأى شئ تخرج به الشبكة سوف يشتريه منه الخليفة بمائة دينار. ويفعل الرجل - وهو سعيد - ما اقترحه عليه هارون الرشيد؛ غير أنه عندما يرمى بشبكته لم يسحبها، تخرج إليه بصندوق ثقيل مغلق. وفى النصوص الثلاثة، ينفى الرشيد بوعده ويشتري الصيد. وينسحب الصياد، فقد انتهت دورته فى الحكاية، ويتركز القص على الصندوق الغامض. تقدم ليدن هذه الواقعة على ما يلى:

«هنا طلع، فيها. [أى الشبكة] صندوق

يتعلق بمشهد الكشف المطول هذا - توجل أهم الكلمات إلى النهاية الأخيرة للجملة : «مقتولة مقطعة» . وهو ما يمثل نموذجاً رفيعاً للأسلوب الدورى فى بنية الجملة : الأسماء الدالة على الأشياء اليومية العادية هى التى تحتل منتصف الجملة - خيط ، شال .. إلخ ، ويكون على الجمهور أن يواصل الاستماع حتى نهاية الجملة ليتلقى اكتشاف الصدمة الأخيرة . ولاحظ - أيضاً - أن كلمتى «مقتولة مقطعة» تجيعان عقب الجملة قبل الأخيرة مباشرة «صبية كأنها سبيكة فضة» . ومجى كلمتى «مقتولة مقطعة» على هذا النحو ، مباشرة عقب الكشف عن الفتاة وجمالها ، يشكل انقلاباً مفاجئاً ومروعا من الجمال إلى الدمية .

لقد قصرنا ملاحظتنا - حتى الآن - المتعلقة بهذا المشهد على الملاح السردية المشتركة بين النصوص الثلاثة . فلنتأمل - الآن - الاختلافات الأسلوبية بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين (ملركين أن طبعتى MN و B هما - بالفعل - طبعة واحدة) .

تقدم طبعة ليدن مجموعتين من الكلمات المفقودة من MN و B : «مطوى أربع طيات» (فى وصف الشال) و«غادة» (فى وصف الفتاة المقتولة) . وللوهلة الأولى ، يبدو هذا الحذف من النصين المصريين كأنه يؤكد افتراض مهدى أن مخطوط B يكثف الأحداث ويختصرها فى حكايات (ألف ليلة) ، بالمقارنة - فى الحد الأدنى - مع مخطوط جالان الذى حرره مهدى (١٨) . غير أن هذا الحذف هامشى - نسبياً - إلى حد أنه لا يحقق تغييراً ذا بال فى مادة النصين المصريين . والأكثر أهمية أننا نجد افتراض مهدى غير قابل للتطبيق ، عندما نتأمل التفاصيل السردية الرئيسية الثلاث القائمة فى MN / B ، والناقصة فى ليدن : ١ - بعد ظهور الصندوق فى الشبكة : «فلما نظره الخليفة جسده فوجده قليلاً» . فهذه البرهة من التصوير الدرامى ، لحظة خروج الشبكة من الماء ، تثير فضولنا فيما يتعلق بالصندوق ، ما الذى يوجد

وهو ما يبدو كما لو أن محررى الطبعات الثلاث قد لاحظوا الإمكان الدرامى لهذا المشهد ، وقيمته بالنسبة إلى الحكاية ، فلم يبدلوا - بذلك - أى جهد لاختصاره أو الإسراع به .

لماذا استخدمت تقنية التصوير الدرامى فى هذه الواقعة ؟ إن تكوين طبقات للوصف يفيد - فوق كل شيء - فى التنبيه إلى أهمية ما يكمن فى الأسفل . وهى تقنية ليست مقصورة على (ألف ليلة) . ففى «مكتبة سلطان المدارس» لـ (لوكنو Lucknow) ، مخطوط لـ (الأخيرة الإسكندرية) ، وهو مجلد من التراث الصبلي ، الخميالى (نسبة إلى الكيمياء القديمة) ، السحرى (١٦) . توضح المقدمة كيف تم الاحتفاظ بهذا التراث منذ العصور القديمة : فقد أمر الخليفة المعتصم بالله - وفقاً لتنبهات تلقاها فى حلمه - بهدم جدار أحد الأديرة الذى يقع بالقرب من المعسورة . وقد وقع عمله على صندوق من نحاس مصنوع بحلبد صينى ، أسفل الجدار . بداخله صندوق ثان من ذهب أحمر بمغاليق من ذهب ، مربوط بسلسلة ذهبية . وعلى محيط الصندوق ، كتابات مسحوقة باللغة اليونانية . وبأمر المعتصم يفتح الصندوق الثانى ، فيجد داخله كتاباً من ذهب ، واليونانية مكتوبة على صفحاته الذهبية . ويرسل إلى علمائه ومترجميه الذين يقرأون : «ها هو كنز الملك الإسكندر ، ذى القرنين ، ابن فيليب ، وما هو أضمن ما امتلكه من كل أشياء العالم» (١٧) . يفيد هذا الوصف التفصيلي فى تحقيق تركيز انتباه القارئ ، ويؤكد - بصورة متممة - أهمية محتوى الكتاب .

ذلك - أيضاً - ما يحدث مع هذا المشهد من «التفاحات الثلاث» . طبقات الغطاء - الصندوق المغلق ، السلة ، خيط الصوف الأحمر ، قطع السجاد والشال - تؤكد أهمية ما يكمن تحت الطبقات ، بينما تزيد من حالة التشويق ، أيضاً ، وتعمق إحساسنا بالكشف الوشيك . ويحب أيضاً - ملاحظة أن النصوص الثلاثة - فيما

Roger Allen أنه تم الحفاظ على استمرارية الإثارة - في هذه الحكاية - ليس فقط من خلال غموض مصرع الفتاة، بل - أيضا - من خلال خطى الموت اللذين فرضهما الرشيد على وزيره^(٢٠). الأول، مسؤولية جعفر عن العثور على قتلة الفتاة، ثم (كما سنرى) الأمر باكتشاف العبد الذي سرق التفاحة وعجل بالقتل. وأمهّل جعفر ثلاثة أيام للعثور على الجرم، في الحالتين؛ وقد هدد بالقتل في حالة الفشل. وفي كل من الحالتين، يبدى جعفر استجابته للخطر بطريقة واحدة: يحيط عليه اليأس من العثور على الجرم، ويمكث في البيت طوال الأيام الثلاثة المخصصة له، ليجد نفسه - في اليوم الرابع - مستدعى من الخليفة ليواجه غضب الرشيد على فشله.

ولربما كانت سلبية جعفر في مواجهة الموت هي السمة الشخصية البارزة في هذه الحكاية بالذات. وحينما يتلقى موعد الموت الثاني، يقول:

«وليس لى في هذا الأمر حيلة والذي سلمنى في الأول يسلمنى في الثانى والله ما بقيت أخرج من بيتى ثلاثة أيام والله يفعل ما يشاء»^(٢١).

وتتفق «ميا جيرهارد Mia Gerhardt» - التي تصنف «التفاحات الثلاث» باعتبارها «قصة بوليسية» - بتحديد المنع لشخصية جعفر، وتعرض خصوصا على هذه السمة السلبية. وتشير إلى أن هذه القصة البوليسية لتتفرع إلى البوليس السرى؛ فجعفر لا يقوم بأية محاولة لحل لغز الجريمة، ولا يتكشف الغموض (كما سنرى بعد قليل) إلا عندما يتقدم الجرم ويدلى باعترافاته^(٢٢). فالالهام بذلك - عادل تماما، لو أن المعيار مستمد من «هركيول بوروار» أو «شرلوك هولمز». أما إذا كان الأمر مغايرا، فإن تصوير (ألف ليلة) للموقف يبدو انكاسا دقيقا للإذعان التشاؤمي الذي يبدىه جعفر، على ما صوره لنا الروايات التاريخية في العصور الوسطى. وبذكر «ابن خلكان» في معجمه للسير الذاتية:

داخله بما يجعله ثقيلا؟ وكلمة «ثقل» ترد - أيضا - في طبعة ليدن، لكن بلا تأكيد عليها يسمح بلفت انتباهنا. ٢- «وأوقدوا الشموع والصندوق بين يدي الخليفة»؛ وهما جملتان تضيفان لوحة مقمعة بالحياة إلى السرد: هارون الرشيد في قصره يتفحص - على ضوء الشموع - الصندوق الغامض من خارجيه. وبالإضافة إلى ذلك، فالبجملية الإسمية «والصندوق بين يدي الخليفة» تكسر تدفق الأفعال الموجبة، وتؤدي إلى تأخير أكثر للحظة الكشف عن محتوى الصندوق. ٣- «فتقدم جعفر ومسرور وكسروا الصندوق». هذه التفاصيل السردية الإضافية، التي تجيء قبل الكشف عن الجثة، تزيد من الإثارة الكامنة في هذا المشهد.

وتمثل هذه التفاصيل السردية الثلاث - الناقصة من طبعة ليدن، والمشاركة بين طبعتي B و MN - إضافات خلاقة إلى القصة من قبل منقح المخطوط «الوسيط» المستخدم باعتباره مصدرا لكل من B و MN. وهذه التفاصيل السردية كلها، التي وجدت ذات يوم في المصدر الوسيط وتنعكس - الآن - في B و MN، كافية لنا كي نمدل افتراض مهدي أن B وغيره من النصوص المصرية ذات التوجه الفصحى، إنما تهمل تقنيات الحكى الشفاهي عن طريق تكثيف السرد واختصاره. والنعكس - تماما - صحيح بالنسبة إلى مشاهد معينة من «التفاحات الثلاث»؛ فطبعتا B و MN تكشفان عن مهارة الراوى الفائقة في زيادة الإثارة من خلال التصوير الدرامي والتفاصيل المنتقاة بمهارة. ولا يمكن - بالطبع - إنكار أن دعوى مهدي مبررة بالنسبة إلى حكايات أخرى من (ألف ليلة) في B، إلا أن ما أريد تكراره - هنا - أن هذه الافتراضات ليست - على الإطلاق - صحيحة بالنسبة إلى كل حكاية من طبعة B^(٢٣). فبقينا نتصل بعمل له اتساع وفنارت (أليالي)، فإن تعميمات قليلة فحسب هي التي تصلق على كل الحكايات.

٣ - جعفر على المشنقة: الأزمة الأولى والخل

في تحليله حكاية «التفاحات الثلاث»، يلاحظ روجر آلن

فيه - إلى هذا الحد أو ذاك - عديدون آخرون من العشيرة البرمكية، وكان ذلك جزءاً من تدبير الخليفة لتدمير قوة هذه الأسرة^(٢٥).

لكن، فلنداصل قصتنا؛ فجعفر يغش في التوصل إلى المجاني، ويأمر الخليفة بقتله. ومع أخذه إلى المشقة مع أبناء عمومته، يطراً تحول جديد:

«وإذا بشاب حسن نقي الأوباب يمشى بين الناس مسرعاً، له وجه مضى كالقمر، وعينان سوادهما عميق وسط بياض زاه، وجبهة وضاعة، وخدان متوردان، وزغب في ذقنه، وشامة كقصر من عبر، يواصل تخطيه للحشد والزحام إلى أن يصل إلى جعفر، ويقبل يده، ويقول له: «سلامتك من هذه الواقعة، يا سيد الأمراء وكهف الفقراء. أنا الذي قتلت القتيلة التي رجستموها في الصندوق فاقتلني فيها واقتص لها مني»^(٢٦).

وتركيب عبارات هذه الفقرة تقليدي إلى حد كبير. فهو يبدأ بمركب «إذا المفاجأة»، وهي جملة تتكرر كثيراً في (ألف ليلة) لتقديم شخصيات جديدة في الحكاية^(٢٧). وبعد ذلك، يتم وصف الشاب المجهول باستخدام السجع (بوجه أقمر وطرف أحور وجبين أزهر وعقد أحمر...). وتظهر عنائيد السجع هذه في حكايات أخرى من (ألف ليلة) مثل «الأمير المسحور» و«الوزيران»؛ وفي كل منهما تقدم العبارات شأها وسيمها وغامضاً سيلعب دوراً محورياً في الفعل القصصى^(٢٨). ووفقاً للملاحظة في دراستي لفقرة مماثلة من «الأمير المسحور»، يمكن اعتبار عقود القوافي السجعية، المساهمة في هذا الوصف، أداة لتشكيل نسق صياغى تحت تصرف الراوى، الذى يعتمد على هذا التركيب التقليدى للعبارة في تقديم مشهد اعتيادى يتكرر كثيراً في (ألف ليلة).

«وحكى أن جعفرأ فى آخر أيامه أراد الركوب إلى دار الرشيد فدعا بالاصطراب ليختار وقتاً وهو فى داره على دجلة فمر رجل فى سفينة وهو لا يراه ولا يدرى ما يصنع والرجل ينشد:

يدبر بالنجوم وليس يدري، ورب

النجم يغسل مسابيح
فضرب بالاصطراب الأرض وركب»^(٢٩).

وتمسك (ألف ليلة) - بإحكام - على خط القدرية هذا فى سلوك جعفر.

وتذكرنا تصرفات الرشيد - فى هذه الحكاية بالروايات التاريخية، أيضاً. فلدى نظره الأولى على الفتاة المقطعة فى الصندوق، يستدير إلى جعفر ويصرخ:

«يا كلب الوزراء أقتل القتل فى زمنى ويرمون فى البحر ويصيرون متعلقين بدمتى والله لا بد أن أقتص لهذه الصبية ممن قتلها وأقتله».

وقال لجعفر:

«وحق اتصال نسي بالخلفاء من بنى العباس إن لم تأتني بالذى قتل هذه لأنصفها منه لأصلبك على قصرى أنت وأربعين من بنى عمك. واغتاض الخليفة وانفجر غضبه بلا حدود»^(٣٠).

إن انقلاب المزاج الذى انجرف إليه الرشيد فى «التفاحات الثلاث» - من الحميمية فى الرفقة إلى سيرة الغضب - مع تهديداته بشنق «كلب الوزراء» علانية، وإدخال أربعين من أبناء عمومته تحت طائلة العقاب؛ تذكرنا كل هذه التفاصيل بالملايسات المحيطة بمصرع جعفر الفعلى، على ما تم وصفه فى التقاويم التاريخية؛ حيث لم تقتصر معاناة الانقلاب على جعفر، بل شاركه

إلى الأحداث السابقة على اكتشاف الرشيد للصندوق المفلق.

٤ - الإطار الداخلي: حكاية القاتل

يبدأ الشاب بامتداح القتيلة باعتبارها زوجاً فاضلة، عذراء قبل الزواج، وأم لثلاثة أولاد، وابنة عمه (الذى رأيناها يحاول - عبثاً - إنقاذ ابن أخيه). ثم يوضح الشاب أنه - بحرصه على تحقيق طلب زوجه تفاحة أثناء مرضها - قام برحلة شاقة، لمدة أسبوعين، إلى البصرة ليشتري لها هذه التفاحة النادرة. لكن التفاح لم يكن موجوداً في أى مكان، سوى فى بساتين الخليفة نفسه. ووافق بساتنى الخليفة على أن يبيع للشباب ثلاث تفاحات بثمن فادح يصل إلى دينار للواحدة. وبعد كل هذا، اكتشف الشاب - لدى عودته - أن نزوة زوجه قد انتهت، وأنها لن تأكل أياً منها بسبب مرضها الطويل.

وقدم المتنقح رحلة الأسبوعين بطريقة مختصرة للغاية؛ لكن القليل الذى وصلنا عنها - الوجهة، وعدد التفاحات التى تم الحصول عليها، ولثمنها - يساهم، بصورة واضحة، فى تطوير السرد. فهذه التفاصيل نفسها تظهر فى المشهد التالى - فى النصوص الثلاثة - حيث يوضح الزوج أنه - بعد عودته إلى بغداد، ورجوعه إلى العمل فى دكانه - رأى وسط المارة عبداً يحمل تفاحة. سأل الزوج - مذهوشاً - العبد عن المكان الذى حصل منه عليها. وفى طبعة ليدن، يجيب العبد:

«أخذتها من خطيبتى وأنا كنت غالباً وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات فقلت لى إن زوجى الديوث سافر من شأنها نصف شهر ليحضرها»^(٢١).

بينما يرد فى B و MN كالتالى:

«أخذتها من حبيبتي وأنا كنت غالباً، وجئت فوجدتها ضعيفة، وعندها ثلاث تفاحات. فقلت (يضيف MN كلمة: لى) «سافر

واستخدام مخطوط MN للسجع، فى تقديم الشاب، متوافق تماماً مع طبعة ليدن، غير أن مخطوط B يختصر هذا الوصف بحدّة: «إذا بالمفاجأة، يسرع وسط الحشد شاب وسيم، بتياب نظيفة...» ويضعف هذا الاختصار من تقديم B: فبدون السلسلة الفخيمة من عبارات السجع، واللحظة الدرامية لظهور الشاب، يبدو التقديم متعجلاً وروتينياً. ويبدو أن رشدى صالح أيضاً قد استشعر - فى طبعته من (ألف ليلة) / ١٩٦٩ - التحرير الفقير لهذا المشهد فى مخطوط B. فقد التزم به فى تحرير طبعته، إلا أنه استعار - فيما يتعلق بهذا المشهد - النسق اللفظى وعبارات السجع كلها من MN^(٢٢). وهى - طبعة رشدى صالح - مليئة بالاختصارات التى تشبه هذه الحالة، حيث يحذف B - أحياناً - عبارات مسكوكة تعكس بد الأداء الشفاهى لـ (الليالى)، وقد كانت هذه العبارات سبباً فى انتقاد مهدى حرورى النص.

وما أن أعلن الشاب أنه القاتل حتى حدث انعطاف آخر فى الحكاية: شخص ثانٍ يشق طريقه وسط الحشد، رجل عجوز يصيب جعفر بالتشوش، حينما يتهم الشاب بالكذب، ويدعى أنه - هو نفسه - المسؤول عن ارتكاب الجريمة. وينكر الشاب - بحرارة - مزاعم العجوز، ويصر على أنه المذنب. ويأتى بهما جعفر - معاً - إلى الخليفة، وهو يحمد الله على نجاته من الشنق^(٢٣)، متحيراً مع الرجلين. وهنا، يتهم كل منهما الآخر بالكذب، محاولاً أن يتحمل وزر القتل. وهو ما يتواصل إلى أن يخرج الشاب ببرهان إيجافى على أنه القاتل: فهو يصف الصندوق الذى وجدت فيه القتيلة. وينتهى الأمر إلى أن الشاب الوسيم زوج الفتاة، والرجل العجوز أبوها الذى سارع - فى تهور - إلى مكان الشنق لإنقاذ حياة زوج ابنته بادعاء مسؤوليته عن القتل.

وما أن يتقبل الخليفة زعم الشاب حتى يضغط عليه لكشف عن سبب الجريمة. وهو ما يفضى بنا إلى الإطار الداخلى للقص، حيث نعود - زمنياً - إلى الوراء،

الداخلى؛ ويغنى توقع القبض عليه الذى يقودنا عالمين إلى الإطار الخارجى، والذى تتولد عنه المرحلة التالية فى القص.

هـ جعفر يودع عائلته: أزمة ثالثة وحل نهائى

يستجيب جعفر لأمر الخليفة على النحو نفسه الذى اتخذته عندما حدد له خط الموت الأول؛ ينتحب ويرابط فى البيت ثلاثة أيام، بدلا من مواصلة البحث الفعال، ويأسا من العشور على المجرم. ويشجع هذا التكرار على إثارة توقعات معينة لدى المطلقين؛ فاستنادا على خبرتنا بتهديد الموت الأول فى بدايات الحكاية، فإننا نتربق اليوم الرابع لبثى باستدعاء من الرشيد، وهو اليوم الذى يفجر أزمة جديدة وانكشافها:

«أقام فى بيته ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع أحضر القاضى وأوصى وودع أولاده فبكى وإذا برسول الخليفة أتى إليه وقال له إن أمير المؤمنين فى أشد ما يكون من الغضب وأرسلنى إليك وحلف أنه لا يمر هذا النهار إلا وأنت مقتول إن لم تحضر له العبد فلما سمع جعفر هذا الكلام بكى وبكت أولاده فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة يودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعا فضمها إلى صدره وبكى على فراقها ووجد فى جيبها شيء [كذا] مكبى فقال لها ما الذى فى جيبك فقالت له يا أبتى تفاحة جاء بها عبدنا ربحان ولها معى أربعة أيام وما أعطاها لى حتى أخذ منى دينارين فلما سمع جعفر بذكر العبد والتفاحة فرح وقال يا قريب الفرج ثم أنه أمر بإحضار العبد» (٣٣).

فى هذا الحدث، نرى إدراك الهوية فى اكتماله، بما يسمح بالحل النهائى لحكايتنا. وتستحق الملاحظة كيفية ترتيب هذا الإدراك. فخطى السرد تتبائعا؛ ويترتب المنطق

زوجى الديوث من أجلها، واشتراها بثلاثة دنائير» (٣٣).

وتختلف الروايات؛ لكن النتائج واحدة. وتنتهى مع الزوج إلى أن التفاحات التى يمسك بها العبد لابد أن تكون إحدى التفاحات الثلاث؛ ولابد أن تكون زوجته خائنة حقا، وتستحق - بالتالى - الجزاء. وسنعرف متأخرين أن المنقح قد وضع هذه المفاتيح بصورة مضللة، ليخدعنا مع الزوج فيما يتعلق بجزيرة الشابة، وليقدم للحبكة انعطافا أخرى مثيرة.

اندفع الزوج فى جنون إلى البيت، مقتنعا بخيانة زوجته له، وعالها بالتفاحات، واستل سكين - عندما اكتشف نقص واحدة منها - وقتلها. ثم يشرح للرشيد كيف قطع الجثة، وأخفاها بسلة وشال وسجادة، ثم وضعها بأركانها فى صندوق - وهو وصف يقدم لنا صورة فى مرآة لمشهد فتح الصندوق المبكر فى قصر الخلافة. وبعد ذلك، ألقى بالصندوق فى دجلة.

ويصل الشاب إلى خضام حكايته بقوله إنه - لدى عودته إلى البيت - علم من ابنه الحقيقة المشروعة. فقد سرق الصبى إحدى التفاحات من أمه ليلعب بها، وأن عبدا أسود قد هرب بها عند المتعطف. ويعترف الصبى أنه قد قال للعبد إن أباه قد سافر إلى البصرة، واشترى ثلاث تفاحات، ودفع ثلاثة دنائير ثمنها لها. وتذكر مع الزوج: أن العبد لم يفعل ما هو أكثر من نقل الحقائق التى عرفها من الصبى، إلى الزوج.

وفى النصوص الثلاثة، ينتهى هذا الإطار الداخلى لـ «التفاحات الثلاث» بالزوج الملعوب بذبذبة الجريمة وهو يستجدى الرشيد ليقتله جزاء على ما ارتكبه من قتل ظالم. لكن الخليفة يرفض عقابه، تماطقا - فيما يبدو، وكما ينبغي أن يكون - مع سلوكه العنيف الغريزى. وبدلا من العقاب، يستدير الرشيد إلى وزيره، ويقدم له موعدا جديدا: فلتعثر على العبد المذنب، أو الموت. وهكذا، فلا يزال العبد حرا فى خاتمة الإطار

والبكاء والوداعات على كل فرد في العائلة، على التوالي، قبل أن يعاقب جعفر آخر الجميع، ابنته.

ويمكن للمسقارنة بين هذه الحكاية العربية وإيفيجينيا أن تمتد إلى وسائل الإدراك. ففي مسرحية يوريبديس، تعلن «إيفيجينيا» أنها ستطلق سراح أحد الأسرى اليونانيين، وتطلب منه أن يحمل خطابا منها إلى أخيها في «أرجوس». ثم تقرأ الخطاب في حضور «أوربست»، وهنا يتعرف فيها على أخته (٣٥). ويعلق «أرسطو» في كتابه (الشعرة) على هذا المشهد، على النحو التالي:

«غير أن أفضل إدراك، من بين الجميع، هو الذي يتولد من الأحداث ذاتها، حيث يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية. ومن هذا القسبيل، مسايرد في «أوديب» لـ «سوفوكليس» وإيفيجينيا، حيث كان من الطبيعي أن تمنى إرسال خطاب» (٣٦).

ومثلما حدث في «إيفيجينيا» فثمة شيء ما - في «التفاحات الثلاث»، أيضا - يستخدم وسيلة إدراك يصل إلى جعفر في اللحظة الأخيرة. ومثلما حدث في «إيفيجينيا»، فإن الإدراك - في «التفاحات الثلاث» - يمتلك الميزة الخصوصية للتحقق من خلال «الأحداث ذاتها»، حسبما يقول أرسطو. فمن الطبيعي - بالنسبة إلى جعفر - أن يودع ابنته بالعناق، وبذلك (وفقا لنص أرسطو، مرة ثانية) «يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية»: ففي معانقته لها، يكشف التفاحة في جيبيها. وإذا ما تمهلنا لتأمل هذا المشهد باعتباره كلا، فسنذكر أن المنعقد قد رتب الواقعة كلها ليصل إلى الذروة في هذا العناق، لكنه فعل ذلك على نحو تبدو معه الذروة واقعية، غير مفتعلة. ويدفع استدعاء الخليفة (المتوقع بحكم بنية أزمة جعفر الأولى واستدعائه) إلى «التوديعات»، على نحو غير مفاجئ، والتوديعات تدفع - بلا مفاجأة - إلى المعانقة؛ وينفض العناق الأخير - فجأة - إلى الإدراك.

على كل إشارة بالتفصيل. وبالطبع، فقد صممت الشبكة بحيث يلاحظ جعفر التفاحة؛ إلا أن أي وصف روتيني من هذا القليل كان سيفسد متعة التشويق. وبدلا من ذلك، يؤجل المنعقد لحظة الإدراك حتى آخر لحظة ممكنة: يستدعي جعفر القضاء، ويتخذ قرارا، يودع أطفاله، ويستقبل رسول الخليفة، ويتحبب لدى سماعه الرسالة. وهو ما يدفع أطفاله إلى البكاء من جديد، وهو - بالتالي - ما يكون سببا في جولة ثانية من سلسلة الوداع. وذلك - فقط - ما يصل بجعفر، أخيرا، إلى صغرى - بناته، عندما يقوم بتوديع جميع من البات، وقد احتفظ بها المنعقد - ولا شك - إلى النهاية، باعتباره الشخص الذي سيحقق خلاص جعفر.

والطريقة التي تم بها بناء مشهد الإدراك المتأخر هذا هي طريقة «إيفيجينيا في توريس» نفسها ليوريبديس، حيث توشك المرافقة «إيفيجينيا» - دون انتباه - على التضحية بأخيها «أوربست» للربة «أرتميس»، ويعتمد كل شيء على إدراكها أن الضحية هو أخوها قبل فوات الأوان. ولو أنه أراد، لكان «يوريبديس» قد سمح لإيفيجينيا بالتعرف على أخيها فور الجمع به إلى المعبود؛ لكن ذلك كان سيفسد فرصة رائعة لزيادة التوتر الدرامي. وبذلك، يعذب للممثل جمهوره على مدى ٣٥٠ سطرًا من الحوار، مقتربا بالأخوين من التعارف، لكن دون السماح بأن ينطق أي منهما اسمه حتى لا تتكشف الهوية. وهو ما يسمح بعدد كبير من التحولات الساعرة، مثل سؤال «إيفيجينيا»: «ما اسمك؟»، ويجيبها أخوها: «فلتسميني التعميس». ومرة ثانية، يتساءل «أوربست» في نهاية المسرحية: «يد من التي تجيء بللمسة الموت؟»، ليلتقي برد «إيفيجينيا» غير المستتر: «إنها يدى - وقد حكمت عليها بذلك «أرتميس»» (٣٧). ويستخدم «يوريبديس» هذا الحوار من أجل تأخير لحظة الإدراك. وذلك أيضا ما يحدث على نحو مشابه مع حل العقدة في «التفاحات الثلاث»: فالمنعقد يفرض العناق

ثالثا: الخليفة المزيف

١- نظرة خاطفة على الحكمة

على سبيل التقديم، سأطرح - هنا - تخطيطا عاما للفعل القصصى فى الحكاية، المشترك بين النصوص الثلاثة موضع البحث فى هذه الدراسة.

يستدعى الرشيد وزيره جعفر - ذات ليلة - بوازع القلق والتعطش إلى التسلية، اللذين يسيطران عليه فى حكايات (ألف ليلة)، ويقرران أن يتجولا فى بستان متتكرين فى شخصيتى تاجرين. وعلى شاطئ دجلة، يستأجران صاحب مركب عجوزا، لينطلق بهما فى النهر، لكنه ينلرهما بالخطر الكامن فى ذلك؛ فالخليفة نفسه - على ما يقول - يقوم بنزعة ملوكية فى دجلة كل ليلة، بصحبة حاشية كبيرة وحجاب يتودعون بالموت أى شخص آخر يضبط فى النهر. وفى تلهف على رؤية هذا المحتال، يتنظر الرشيد - فى الخفاء - إلى أن يمر مركب الخليفة المزيف؛ ويرى - من مكمنه - شابا يرتدى ثياب الخلافة، محاطا بأهبة الرشيد نفسه. وفى الليلة التالية، يتخفى الرشيد وجعفر مرة ثانية، ويعودان إلى النهر، ويتأمان الموكب إلى أن يرسو على الشاطئ. ومع اقتحامهما حشد الحرس المحيط بالشاب، يتم ضبطهما وتقييدهما وإحضارهما إلى سيد الموكب. لكن الخليفة المزيف يعاملهما بحفاوة، ويدعوهما إلى قصره. وهناك، يأكلان ويتسلان بالشعر الذى تلقىه الجوارى. ويتجارب الشاب مع كل أغنية فى حزن وأضح محبر، ولا يملك الرشيد أن يمتنع عن السؤال عن سر هذا السلوك. يهيب الشاب بقصة تشكل الإطار الداخلى لهذه الحكاية، وهى لا تفسر - فحسب - سلوكه فى القصر، بل - أيضا - سبب اتخاذ سميت الخليفة. ونعلم أن كل أفعاله نابعة من الحب المحيط. ويختتم تفسيره، عائدتين إلى الإطار الخارجى، بهارون الرشيد وجعفر يغادران الشاب، ويعودان إلى قصر الخلافة. وإذ يرتديان الزى الرسمى مرة ثانية، فإنهما يتدخلان فى حياة الشاب ليساعدا على تخليصه من أسرته.

وأخيرا، يستحق الملاحظة التركيب الحرفى للحظة الإدراك الأولى، فى النصين المصرين: «فوجد فى جيبها شيئا مكيبا». وكان يمكن للمنقح - بالطبع - أن يكتب هذه الجملة: «فوجد فى جيبها فتاحة». فبدلا من ذلك، يمنحنا المنقح متعة ملاحظة الشكل المستدير، لنوحده بالفتاحة الأخيرة، ونتمرف فيه النهاية الوشكة للغموض، قبل أن يصل جعفر إلى النتيجة نفسها.

أما بقية الحكاية؛ فمن السهل معرفتها. فجعفر يعرف من البعد كيف سرق الفتاحة من ابن القاتل؛ وبعد ذلك يذهب الوزير بالمعد إلى الرشيد، ويعد حكي قصة القبض عليه. وكى يحمى عبده من العقاب، يعرض جعفر أن يحكى للرشيد حكاية أغرب من «الفتاحات الثلاث». وهكذا، تتولد من نهاية حكايتنا السلسلة القصصية التالية فى (ألف ليلة)، التى تحمل عنوان «الوزيران». وفيما يتعلق بـ «الفتاحات الثلاث»، فقد تحقق اختتامها بالقبض على القاتل، والحل المشيع للغموض.

٢- ملاحظة ختامية

بمقارنة الروايات التاريخية فى العصر الوسيط بحكايات (ألف ليلة)، من قبيل «الفتاحات الثلاث» يلحظ المرء درجة معينة من التوافق فى تصوير كل من «هارون الرشيد» و«جعفر البرمكى»؛ فالخليفة يتبدى متقلبا، يتناوب الكرم والنف، ويتكشف وزيره عن تلهف على البهجة متزج بقدرية ما. ولكن ثمة اختلافا واحدا مهما. ففى التقاويم التاريخية، يموت جعفر بوحشية على يد الرشيد؛ بينما يبقى - فى (ألف ليلة) - حيا بعد التهديدات النهائية عليه من حكاية إلى أخرى. ومثل «شهر زاد»، يسمح لجعفر بالحياة من حكاية إلى حكاية من أجل استمراره فى تسلية سيده.

آنذاك - مكتبة الملك، وفي ١٧٩٢، خلال الثورة، تقلد منصب «مفسر العربية والتركية» في المكتبة الوطنية ذات التسمية الحديثة^(٤١).

وفي ١٧٩٨، انضم فنتير إلى الدارسين العديدين الذين وافقوا نابليون بونابرت في محاولته غزو مصر. واعتمد بونابرت على فنتير باعتباره مترجماً الرئيس. وكان فنتير واحداً من أقدم الدارسين في الحملة، وكان - في ذلك الوقت - رجلاً متمرساً في الشرق. وبمتاح شارل رو Charles - Roux - في تأريخه لهذه الحملة - فنتير بمصطلحات هومرية باعتباره «نستور الكتيبة العلمية»^(٤٢). وتوفي في ١٧٩٩ أثناء الحملة الفرنسية، وخلال خروجها من مصر^(٤٣).

وفيما يتعلق بمخطوط باريس ٣٦٦٣، يلاحظ السيد ويشار أن «الكثير من النصوص العربية الواردة به مكتوب بخط فنتير نفسه، هي والترجمات الفرنسية المصاحبة لبعض هذه النصوص»^(٤٤). وتحمل بداية «الخليفة المزيف» ملاحظة هامشية بالحبر: «مغامرات على شاه أو الخليفة المزيف. حكاية». وتشتمل القصة على توقيت النسخ ١١٨٣ هجرية (١٧٦٩ م). وهذا التوقيت يفرض احتمال أن يكون فنتير قد نسخ «الخليفة المزيف» بنفسه، أو أن يكون قد كلف أحداً بالنسخ لحسابه، خلال إحدى الفترات المتكررة من إقامته في اسطنبول.

٣ - تداخل الشعر والنثر

في مخطوطه العريضة، يمثل نص باريس ٣٦٦٣ القصة نفسها، إلى حد معقول، كما وردت في B و MN، إلا أن نظام العبارات وتفاصيل السرد تختلف خلاله. وهناك اختلافات معينة تتضح للوهلة الأولى. فسقة باريس ليست مقسمة إلى ليال، وتفتقر إلى رصيد العبارات المرتبطة في B و MN ببداية ونهاية كل ليلة (أي: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»). وعلى العكس من الأسلوب الفصيح المستخدم

نصوص «الخليفة المزيف»: B و MN و باريس ٣٦٦٣

تتطابق نسختا الحكاية القائمتان في B و MN - في الغالب - كلمة بكلمة^(٤٥). وقد رصلت ما مجموعه عشرون اختلافًا نصيًا فحسب، كلهم - في الحقيقة - بلا أهمية: أي أخطاء في هجاء بعض الكلمات، أو حذف أحد الحروف السابقة على الكلمة من نسخة أو أخرى، واستخدام «يا» مكان الهمزة في هجاء إحدى الكلمات^(٤٦). وهناك اختلاف واحد يستحق للملاحظة، يرد في نهاية الليلة ٢٨٦، حيث تفتقر نسخة MN إلى محادثة قصيرة بين شهرزاد وأختها والملك شهریار. وسوف أثارن بين نصي B و MN للحكاية فيما بعد. أما بعد رصيد هذا الاختلاف الجوهرى الوحيد، فيمكننا اعتبار نصي «الخليفة المزيف» نصاً واحداً.

وعلى ذلك، فتحة اختلافات بالغة الأهمية ترد في النسخة الثالثة موضع البحث في هذا القسم، أي المخطوط ٣٦٦٣ بمكتبة باريس الوطنية.

وهذا المخطوط مجموعة من الكتابات العربية والتركية، تتضمن قصصاً وقصائد وأغنيات، وقائمة بالعربية والفرنسية بإشارات دائرة الأبراج الفلكية، ونسخة من معاهدة (مؤرخة بعام ١١٥٣ هـ / ١٧٤٠ م) بين فرنسا والباب العالي العثماني^(٤٧). وكان السيد فرانسيس ريمشار، أمين المكتبة - «القسم الشرقي» من إدارة المخطوطات بالمكتبة الوطنية، من الكرم إلى حد تعريفي بأن المخطوط ٣٦٦٣ تم تجميعه داخل «غلاف عثماني من القرن الثامن عشر»، ويحمل للملاحظة التالية: «مخطوط دى فنتير، مجموعة من الطوائف والأغاني التي تم جمعها على أيديها»^(٤٨).

والمقصود بـ «فنتير»: جان ميشيل فنتير دى بارادى، وهو مستشرق فرنسي عاش فترات طويلة في اسطنبول وولايات عدة من المشرق العثماني، جمع بين البحث المنهجي والعمل الدبلوماسي لحساب الحكومة الفرنسية. وفي ١٧٧٩، اكتسب لقب «مفسر» لما كان يدعى -

والكلمات الافتتاحية للقصيدة (بديعة حسن) تذكر
بالجملة الوصفية «بديعة الحسن والجمال» الواردة في
الجزء الثرى السابق مباشرة؛ ونهاية السطر الثالث
«بجمالها» تكثف الارتباط بين الشعر والنثر. ولنقارن هذا
للمقطع بالشاهد المماثل في B/MN :

«وخلفه جارية بارعة فى الحسن والجمال
والبهاء والكمال فنصب الخادم الكرسى
وجلس عليه الجارية» (٤٧).

ويقتصر مخطوط B/MN إلى القصيدة، ولكن
النسختين تكشفان عن بعض التشابه في ترتيب الجملة:
«خلفه جارية» و«الحسن والجمال» (لاحظ - أيضا -
التطابق الوثيق بين «بديعة» و«بارعة»). وهو ما لا يعنى -
بالضرورة - أن أحد النصوص مستمد - مباشرة - من
الأخر؛ واعتقد - بالأحرى - أن نص هذه الحكاية - على
وجه خاص - الوارد في طبعات ٣٦٦٣ و B/MN
مستمد، أساسا، من مصدر مخطوط مصرى مشترك. وهو
مصدر يتضمن - في جميع الاحتمالات - وصفا ثريا
للجارية، مستخدما الجملة الوصفية التقليدية «بديعة
الحسن»؛ وحفزت هذه الجملة منقح مخطوط ٣٦٦٣
(أو أحد أسلافه) على أن يدخل في النص قصيدة
تبتدىء بالكلمات نفسها.

وثمة عملية مشابهة تتعلق بمشهد الليل؛ حيث
اصطحب المراكبى كلا من هارون وجعفر في النهر
لينظرا من أجل المرة الأولى التي يشاهدان فيها الخليفة
المزيف. وتم تقديم الحدث في B/MN على النحو
التالى:

«حوم بهما قليلا وإذا بالزورق قد أقبل من
كبِد الدجلة وفيه الشموع والمشاعل مضية
فقال لهم الشيخ أما قلت لكم أن الخليفة
يشق في كل ليلة دم أن الشيخ صار يقول
يا ستر لا تكشف الأستار ودخل بهم في
قبة» (٤٨).

في B و MN، فقد تأثرت نسخة باريس - بصورة واضحة
- بالاستخدامات الصامية المصرية، وخاصة في
حواراتها (٥٥).

وتتعلق الاختلاف الأكثر بروزا بطول كل نسخة.
فنسخة باريس تتألف من حوالى ٤٢ صفحة من قطع
«الفوليو» (من ٨١ ب حتى ١٢٣ ب)، وهى ضعف
طول القصص في B/MN (عشرة آلاف كلمة إلى
خمسة آلاف، تقريبا).

ويمكن تفسير هذا الاختلاف في الطول - جزئيا -
بالرجوع إلى القصائد الشعرية التى يتضمنها السرد
الثرى فى كل نسخة. فنسختا B/MN تضمآن - كل
واحدة منهما - ١٦ قصيدة تصل - فى مجموعها - إلى
٥٨ سطرا، فيما يقدم نص باريس ٢٨ قصيدة، تصل فى
مجموعها إلى ١٣٠ سطرا. وتميل قصائد B/MN
كلها إلى الارتباط مباشرة بالفعل القصصى؛ هناك ١٤
منها تمثل قصائد تشهدا الشخصيات المختلفة فى
الحكاية بعضها لبعضها الآخر، والاثنتان المتبقيتان تمثلان
كشائبات منقوشة على المداخل التى يقابلها بعض
الشخصيات وهى تدخل أحد القصور. ونص باريس أكثر
إسهابا فى استخدامه الشعر؛ فالكثير من القصائد - التى
لم ترد فى B/MN - تمثل تفصيلا وصفيا إضافيا،
بصورة زخرفية، تتعلق بإحدى الشخصيات الجديدة التى
تم تقديمها، منذ لحظات، فى السرد الثرى. والمثال على
ذلك، ما يرد من وصف قصر الخليفة المزيف؛ حيث
يخرج من أحد المداخل عبد يقود العازف الأول الذى
سيسلى ضيوف الشاب. وخرجت خلفه جارية بديعة
الحسن والجمال، وصفها أحد الشعراء بأبياته التى
تحدث عن بديعة للحسن، بنهدين كرمائتين، ولها طبع
فاتن يأسر الرجال ويهلكهم. وقامت هذه الجارية بتقبيل
الأرض بين يدي الخليفة الجديد (٤٦).

إلهى أنت سترى

ومنك الستر خيمة

فجازنى بعطفك

مجازاة عميمة

وارحم ضعف حالى

بالأمن والسكينة

واشملنى برحمتك

بقدره أسمائك الإلهية.

قال الراوى: عند ذلك، أشفق عليه الخليفة. وأخرج عشرين ديناراً وقال له: اذهب بنا، أيها المعجوز، إلى ذلك النفق المظلم، إلى أن يمر الخليفة، لعل الله يسترنا بستره العميم^(٥٠).

والجذر اللغوى «ستر» المطروح فى B/MN يسم استخدامه - فى هذا المقطع من نسخة باريس - بصورة أكثر كثافة. وعلى منوال المثال نفسه الذى سبق درسه، المتعلق بجملة «بدية الحسن»، فمن المرجح أن شكلاً ما من الدعاء «يا ستار» كان موجوداً فى المصدر المخطوط، الذى استمد منه مخطوطا B/MN - فهما يبدو - حكاية «الخليفة المزيف». ففى نص باريس، يبدو أن كلمة «ستار» هى التى حفزت على تضمين القصيدة التى يتكرر الجذر «س-ت-ر» مرتين فى السطر الأول منها.

ومع انتهاء القصيدة، يكرر المنقح الكلمة نفسها فى رد الرشيد: «لعل الله يسترنا بستره العميم» (لاحظ استخدام كلمة «العميم» من أجل استدعاء كلمة أخرى من القصيدة). وقد تم تأطير الأبيات - على نحو فعال - بالكلمات «ستر - ستار - يستر»، التى تم تضمينها فى النص الشرى السابق واللاحق - مباشرة - للقصيدة.

هنا، يضرب المراكبى إلى «الستار»، أحد أسماء الله الحسنى، من أجل العون السماوى. ويتكرر جذر الفعل «ستر» نفسه فى مخطوط ٣٦٦٣، وإن يكن فى إطار أكثر درامية. ففى B/MN، يحذر المعجوز الراكبين قبل صعودهما من تهديد الخليفة المزيف بقتل أى شخص يتم ضبعه فى النهر؛ لكن الرشيد وجعفر - فى نص باريس - لا يتلفحيان أى تخلىر بالمرّة من تهديد الموت، وهما يواجران المعجوز ويستأجران قاربه. فهما يسمحانه يغمغم - جانباً - غمغمة مبهمة تخصه أكثر منهم:

«وقال لهما: تفضلا، يا سيدى العزيزين، والستار يستر. وهكذا نرلا، رغم أن الخليفة لم يفهم كلمات المراكبى «الستار يستر». وجذف بهما المراكبى وعبر النهر»^(٥١).

ومع اقتراب موكب الخليفة المزيف، يقدم لنا مخطوط ٣٦٦٣ المراكبى وهو يلحن نفسه - فجأة - على الطمع، ويلحن الراكبين على تسببهما فى قتله. وعندما يطلب منه الرشيد توضيح سبب هياجه، يكشف لهما أمر التحريم الذى أصدره الخليفة (المزيف). ويستكمل مخطوط ٣٦٦٣:

«قال الخليفة (الرشيد، وهو فى هيئة تاجر): «طالما أنك تعرف أن الخليفة قد منع الناس من الإبحار فى الليل، لماذا لم تخبرنا بذلك، قبل أن تقودنا إلى الهلاك؟»

رد عليه: «يا سيدى، عندما رأيتك تعطونى عشرين ديناراً، أجبرتني ققرى على ذلك. ألم تسمحنى أقول: الستار يستر؟»

قال له: «فما الذى فعله الآن؟»

رد: «يا سيدى العزيزين، الستار يستر» وبكى وأنشد هذه الأبيات*:

* لم نشر على الأصل العربى فى القاعة للأكاديمى لأن الباحث ينقل عن مخطوطه - نسخة باريس

من «الخليفة المزيف». غير أننا سنرى - فيما بعد من دراستنا هذه - قصائد عدة مشتركة بين B/MN و ٣٦٦٣ تسهم في تطور حبكة الحكاية وجوانبها الموضوعية.

ومن المفيد - في تحديد أهمية هذه القصائد الثلاث - أن نراها من زاوية الأداء الشفاهي. فالجملة للتكرار (قال الراوي) الواردة في مقطوعتين سابقتين تذكرنا بوسط الحكى الذى خرجت منه (ألف ليليلة)^(٥٢). وما يستحق للملاحظة - أيضا - أن «قال الراوي» تتكرر - فى النص - فى الفصل بين الشعر والنثر، ربما من أجل تنبيه الراوى الذى يراعى - مع هذه النصوص المكتوبة - التغيير فى نبرة الحكى وطريقة التوصيل. وقد نكتشف - أيضا - آثار الوسائل الحافزة للذاكرة، خلال إخبارنا لكلمات الحفز التى سبق ذكرها (بديعة الحسن، ستار، ساقى). فوجود الكلمة الحافزة (بديعة الحسن) خلال السرد الثرى - على سبيل المثال - يساعد الراوى على تذكر الشطر «بديعة حسن من تبئت لنا كذا» فى القصيدة التى عليه أن يلقها.

وقد سبق ملاحظة أن نص B/MN مكتسب بالفصحى، بينما يكشف نص ٣٦٦٣ عن تأثير العامية المصرية. ويمكن للمرء أن يبرهن على وجود مثال آخر لتأثير الأداء الشفاهي/ الحكى على النص المكتوب، يكمن فى العدد الكبير للتضمينات الشعرية التى نجدها فيه؛ ذلك أن المزج بين الشعر والنثر هو أحد خصائص الأداء الشفاهي، فى أشكال معينة من الحكى فى الشرق الأوسط. وقد توصلت «مارى إيلين بيج Mary Ellen Page» - فى دراستها تقنيات الحكى عن رواة الملاحم الإيرانيين المعاصرين - أن الرواة كثيرا ما يضمنون قصائد مطولة فى السرد الثرى خلال أدائهم الشفاهي، وغالبا ما تكون القصيدة مستمدة من مجموعة أدبية مثل قصائد عمر الخيام. ويحقق تضمين الشعر فى السرد الثرى تنوعا فى الاستمتاع، من خلال تغيير سبيل الأداء.

ولمة عملية مشابهة ترد فى مخطوط ٣٦٦٣، فى مشهد الاستضافة، داخل قصر الشاب، حين يقدم الطعام والشراب إلى الرشيد وجعفر. فالساقى يدور عليهم وينشد إحدى القصائد (وكل من الساقى والقصيدة لا وجود له فى مشهد الاستضافة الوارد بمخطوط B/MN). ويقدم نص باريس المشهد على ما يلى^{*}:

«ثم إن الساقى ملأ الكأس، وأنشد هذه الأبيات:

فدع المساجد لمن يمكنونها

وهيا معنا إلى الحانة تسقينا

ما قال ريك ويل لسكير

بل قال ريك ويل للمصلينا

يقول الراوى: ثم إن الساقى بعدما أنشد هذه الأبيات، قدم الكأس للخليفة الجديد»^(٥١).

وترتبط القصيدة بالسياق الثرى المحيط بها من خلال كلمة حافزة واحدة. فالجملة المتماثلة «ثم إن الساقى...» أنشد هذه الأبيات» تتكرر سواء فيما قبل القصيدة أو بعدها مباشرة، ويشارك الفعل «تسقين» مع «الساقى» فى الجذر الفعلى (س - ق - ا) نفسه.

وهكذا، ترتبط القصائد الثلاث التى سبق ذكرها - عن مخطوط ٣٦٦٣ - بمحيطها النصي من خلال كلمات حافزة مشتركة بين البيت الشعرى والنثر المحيط. وبلغ إسهامات الكلى فى القصة، فإن هذه القصائد تزين سياقها المباشر، دون أن تدفع بالحبكة، أو السرد الثرى الكلى، على نحو مهم؛ ولهذا فارتباطها بالسياق الثرى - بشكل عام - لفظي، أكثر منه موضوعي. وبهذا المعنى، فالقصائد الثلاث التى سبق ذكرها هى نفسها القصائد الغائبة عن مخطوط B/MN، والقائمة فى نسخة باريس

* هذه ترجمة لم يكن منها مفر لعدم تمكننا من الإطلاع على نسخة باريس.

المكان رقص بهم، وأُنشئت تقول هذه الآيات»^(٥٦).

تبدئ النسخة وتنتهيان بالأفعال نفسها: المغنية وهي تجلس وتشد الشعر. غير أن التوسع في هذا المشهد يختلف من نص إلى آخر. ففي B/MN، توصف آلة المغنية بجملة سجعية وحيدة (عود يكمد قلب الحسود). لكن نص ٣٦٦٣ يستخدم كلمة «ستير» بدلا من «عود»، فلا يهشنا - بالتالي - أن يفترق نص باريس إلى «يكمد قلب الحسود»، وهي جملة تم اختيارها - على ما هو واضح - من أجل التقفية. وبدلا من ذلك، يستخدم نص ٣٦٦٣ جملة سجعية مختلفة (من الصاج مرصع بالذهب الوهاج). ومن اللافت أن هذه الجملة تتكرر كثيرا في (ألف ليلة): على سبيل المثال في وصف B/MN لبوابة القصر في الحكاية نفسها (الصاج مرصع بالذهب الوهاج)، وفي وصف ٣٦٦٣ لبوابة نفسها (مع اختلاف طفيف: من الصاج مخلل بالذهب الأحمر الوهاج)، وفي التقديم للسهب للغة للمدخل القصر في حكاية «مدينة النحاس» من طبعة B/MN (باباً من الصاج متداخلا فيه العاج والأبنوس وهو مصفح بالذهب الوهاج)^(٥٧). ويعد تنوع آخر على المجموعة اللفظية نفسها في إشارة B/MN إلى كرسي مزين في «الخليقة المزينة» (كرسي من العاج مصفحا بالذهب الوهاج)^(٥٨). وتصف طبعة لندن حكاية زوج الخليفة - من سلسلة «الجمال» - العرش كالتالي: «سرير من العاج بالذهب الوهاج»^(٥٩).

ويمكن تشبيه مجموعة (صاج/عاج/وهاج) بمنقود تقفية مرن يوفر للمنقح هامشا للتعليل الإبداعي في استخدامه، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وهناك - أيضا - نموذج للتركيب المنطع للجملة في عبارات أخرى من مخطوط ٣٦٦٣، تصف آلة المزف: «وفي جوانبها أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة

وبالإضافة إلى ذلك، تكشف التضمينات الشعرية من الحالة التي يتم تقديمها في المقطع الثرى: فقد توصلت بيج - على سبيل المثال - إلى أن الراوي قد يضمن قصيدة غنائية في موضوع الصداقات الغائبة، وأيام السكر المنصومة، عند نقطة السرد القصصية التي تنعق فيها إحدى الشخصيات مصورها التعيس^(٥٣). ولاحظت «ناتالي مويل Natalie K. Moyle» - في دراستها أشكال الأداء الحكائي في تركيا - الوجود المعتزج للأغاني وأبيات الشعر والثر في الحكى الشفاهي الذي قامت بدراسته^(٥٤).

٤- تعليقات الرواة واستخدام اللغة المسكوكة

في تفسير الطول البالغ لنص الحكاية في مخطوط باريس - بالمقارنة مع نصها في B/MN - لم أعرض حتى الآن، سوى إلى تزيينات الآيات الشعرية في نص باريس. إلا أن المخطوط يقدم - أيضا - عدداً من أشكال التثنيق الثرى غير القائمة - أو أقل تفصيلية - في B/MN. وغالباً ما يسهب مخطوط ٣٦٦٣ في وصف المشهد الذي تجده في نسخنا المطبوعة مختصراً، ولنفارن - على سبيل المثال - الطرق التي يقدم بها النص عازقة المود الثانية وهي تتأهب لتسليق ضيوف الشاب بقصيدة مقناة. يقدم B/MN المشهد على النحو التالي:

«فجلست على ذلك الكرسي ويدها عود يكمد قلب الحسود، فغنت عليه بهلين البيتين»^(٥٥).

بينما يقدمه مخطوط باريس كما يلي:

«فجلست على الكرسي، ووضعت على ركبتيها ستير من الصاج مرصع بالذهب الوهاج، وفي جوانب أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة الحمام. ثم ربطت شرائطه على النغم ودقت عليه حتى ظن الجالسون أن

بينما يبدأ نص ٣٦٦٣ على النحو التالي:

«حكى فيما سلف ومضى من أحداث الأم الماضية أنه كان الخليفة هارون الرشيد ملك بغداد في ذات ليلة من الليالي جالسا في قاعة الجلوس. ورفقته أربعة وعشرون من حاشيته. ومن بين هذا الجمع إبراهيم النظام، وإسحق النديم، وأبو نواس، وجعفر البرمكي الوزير الأكبر، ومسرور السيف، منزل العقاب»^(٦٣).

وفي نسخة ٣٦٦٣، تطول المقدمة لتصف لهو المجموعة - المحادثة والنكات والشعر - إلى أن انقضى نصف الليلة، فانسحب رجال الحاشية إلى حجراتهم. ويستبقى الرشيد جعفر وهو يستأذن في المغادرة؛ وعندما يخرج الجميع، علما مسرور السيف، يسأل الخليفة وزيره:

«جعفر، أعرف لماذا منعتك من الذهاب إلى بيتك الليلة؟»

أجاب: «العظمة لله، العليم بالخفاء»

قال: «لقد جاءتني - يا جعفر - فكرة أن نغير ثيابنا - أنت وأنا ومسرور، وأن نذهب بالقرب في نهر دجلة، وأن نظل في النهر حتى نهاية الليل، ثم نعود. فأننا مغموم وقلي مقبوض. فخلال حياتي، ومع الصنعة التي يورفها إلى ندمائي، والمزحات المرحية التي يطلعونها، والأبيات والقصائد البديعة، إلا أنني لا أشعر بالراحة. كأن القصير قد أصبح بالغ الضيق على! فدخلت انتقاض هائل في الصدر»^(٦٤).

وتفيد كل من النسختين من العناصر المشتركة في عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). فالخليفة - المهوم القلق - يستدعي أحد رجال الحاشية، باحثا عن التسمية إلى جانب «الخليفة المزيف»، وصلت ثمانى حكايات

الحمام. ويمكن مقارنة ذلك بالكثر الذي اكتشفته الملكة في «حكاية زوجة الخليفة»: «جوهرة بقدر بيضة الحمام»، حسب طبعة ليدن، و«جوهرة قلر بيضة الأوزة»، وفق مخطوط B/MN^(٦٥). ومرة ثانية، فالمرء يستشعر - هنا - وجود قالب لفظي يشكل المحاولات الوصفية، ويسمح للمنقح - في الوقت نفسه - بالانحراف الإبداعي.

والخلاصة، أن تقديم نص باريس للآلة الورقية أكثر تفصيلا بكثير من وصف B/MN للعود. وبدلا من خلق عبارات جديدة تماما، أقام منقح نص ٣٦٦٣ وصفه المسهب بدمج ما يبدو أنه صياغات ثرية.

والواقع أن هذه المقطوعة كلها - الواردة في ٣٦٦٣ - مبنية بالتوافق مع تقاليد معروفة في حكايات (ألف ليلة). فمقطوعات الشعر في (ألف ليلة) غالبا ما يتم إلحاقها مع دخول جارية تحمل عودا أو آلة أخرى، وتعزف عليه وتبدأ الغناء (مع وصف القاعة - أحيانا - كأنها تجمع بالضيوف). وفضلا عن ذلك، فالجملة المستخدمة هنا - في نص باريس - «وأشدت تقول هذه الأبيات»، أو التوبيع عليها من قبيل «وأشدت هذه الأبيات»، كثيرا ما تتكرر في سياقات مشابهة على طول (ألف ليلة)، لتقطع النشر وتعلن عن الانتقال إلى الشعر^(٦٦).

وقبل استكمال مناقشة اللغة التقليدية في هذه النصوص، من المفيد اختبار مجموعة أخرى من مقطوعات النثر الموجودة في كل من ٣٦٦٣ و B/MN؛ ذلك المشهد الافتتاحي في قصر الرشيد عند استدعائه «جعفر». يختصر B/MN المشهد كالتالي:

«وبما يحكى أن الخليفة هرون الرشيد قلق ليلة من الليالي قلقا شديدا فاستدعى بوزيره جعفر البرمكي وقال له إن صبرى ضيق ومرادى في هذه الليلة أن أفرج في شوارع بغداد وأنظر في مصالح المباد بشرط أننا نتزها بزي التجار»^(٦٧).

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى
وتقدم وسلف من الأحاديث في خبر العموم
الماضية أن هارون الرشيد...» (٦٨).

وتقدم طبعة ليدن من (ألف ليلة) قصة شهر زاد
وشهريار بعبارة مماثلة:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى
وتقدم وسلف من أحاديث العموم أنه
كان...» (٦٩).

ويرد نسق مشابه من العبارات في مقدمات النسخ
المخطوطة من قصص أخرى مثل «مدينة النحاس»
و «الصيد والجن» (٧٠).

وتختلف مقدمة ٣٦٦٣ - أيضا - عن نص «الخليفة
المزيف» في B/MN في أنها تقدم الرشيد محاطا ببرجال
الحاشية القائمين بالسرية عنه. وقد اكتشفت عدم وجود
أى تماثلات لفظية مع هذا المشهد في حكايات (ألف
ليلة) (الأخرى؛ إلا أن وصف الرشيد وهو يستريح في
قصره، يحوطه رجال الحاشية والشعراء، وهو يتسلى بإلقاء
الشعر، يذكر بأجزاء من حكايات أخرى، مثل «أبو نواس
والشبان الثلاثة»، و «هارون الرشيد والشعراء الثلاثة»،
و «جبر بن عمير» (٧١).

ويؤكد «البيروت لورد»؛ «في دراستنا الأنماط
والأنساق المختلفة من الشعر القصصي الشفاهي - إننا، في
الواقع، نرصد «النحو» في الشعر» (٧٢). فهل يمكن
ملاحظة أى «نحو» من هذا القبيل في المقطوعات النثرية
السابقة؟ فالمشهدان اللذان تم تحليلهما في هذا الجزء
من دراستنا - العازفة والعود، والرشيد في قصره - قائمان
في مخطوط باريس و B/MN معا؛ وكما رأينا؛ فنسخة
باريس هي الأكثر تفصيلا. ويدعو أن منقحى كل نص -
في توليفهم الحكايات - قد اعتمدوا - بدرجات
مختلفة - على بعضين خاصين من التقليد القصصي
الشفاهي في (ألف ليلة) :

أخرى لهارون الرشيد من (ألف ليلة)، تستخدم هذا
المشهد كمقدمة؛ وفي كل قصة يستخدم مزاج الخليفة
أداة للتعبيل بالحدث القصصي الرئيسي (٧٣). وفضلا
عن ذلك، فنسق الكلمات المستخدم في نسخة B/MN
من «الخليفة المزيف» لوصف الحالة الشعرية للرشيد
«قلق ليلة من الليالي قلقا شديدا» يردد صدها - إلى هذا
الحد أو ذاك - في أربع من حكايات الرشيد: فحكاية
«على الفارسي» - على سبيل المثال - تورد «قلق ليلة من
الليالي»؛ وفي قصة «الأصمعي»؛ «ولم يزل قلقا في
نفسه قلقا زائدا»؛ وفي حكايتي «الشعراء الثلاثة»
و «هارون والجبارة» نقرأ: «قلق ذات ليلة قلقا
شديدا» (٧٤). وهو ما يفترض وجود نسق صياغي، مبني
حول الجذر الفعلى «ق - ل - ق»؛ من أجل رسم
سيناريو يتكرر كثيرا في (ألف ليلة).

وفي نستحينا من «الخليفة المزيف»، يتفقد الرشيد
وصحته بغداد، متخفين في هيئة تجار. وذلك - أيضا -
ما يمثل حيلة مشتركة في عدد من الحكايات: «حميد
الحمال»، و «تاجر عمان» و «الحيالي ونسبة جليل»
الثلاث (٧٥). ونسق الكلمات الذي يصعب هذا التخفي
يختلف من حكاية إلى أخرى؛ لكن المنقح يستخدم -
في كل حالة - عنصر القناع ليسهل من مواجهة الرشيد
لجمع من الشخصيات أو المواقف غير المحتملة، التي تسور
الحكاية. ولهذا، يمكن اعتبار عنصر التخفي في «الخليفة
المزيف» فعلا صياغيا، يتكرر في حكايات مختلفة من
(ألف ليلة)، ويؤدي وظيفة مماثلة في كل حكاية من
حكايات الرشيد.

وتستبقى مقدمة نسخة ٣٦٦٣ من الحكاية - على
نحو ما ورد في الترجمة السابقة - عنصر التفتح ووصف
مزاج الرشيد، إلا أن ارتباطها بالمشهد كله أكثر تطورا
بكثير من نسخة B/MN. وينفذ نص باريس من اللغة
التقليدية في كل المقدمة، من خلال التضمين البلاغي
المتفقد في B/MN. والجملة الافتتاحية في نص باريس -
«حكى فيما سلف ومضى من أحاديث العموم الماضية
أنه كان...» - تماثل مع افتتاحية «حميد الحمال» :

وتساهم المشاهد التقليدية وصياغات النثر - معا - في ما يمكن أن نسميه «نحو» المحكى في (ألف ليلة)؛ ذلك النحو «grammar» المشترك في (ألف ليلة) ونظائرها من قبيل مخطوط باريس ٣٦٦٣. ويستخدم المنشد هذا النحو في ربط مشهد معين بحكاية معادة. وعندما يكون الحدث المحكى أحد الأحداث المتكررة في (ألف ليلة)، فالأرجح أن نحمد الوصف منمطا - إلى حد بعيد - ومتكررا في حكايات أخرى مماثلة. وإذا ما فضل المنقح تطوير مصدره النصي، فإنه سيميل إلى تحقيق ذلك من داخل حدود استعارة الصياغات التقليدية. فالراوي - سواء ما إذا كان كاتباً أو منشداً - يفضل ألا يقوم بالتعديل من عدم.

هـ - الخليفة فرعوناً: العنف في المرأة

بعد بحث المسائل العامة للغة والتأليف في نصوصنا الثلاثة، سأركز - الآن - على أحداث فردية من «الخليفة المزيّف»، مع ملاحظة الطريقة التي تعالج بها النسخ المختلفة لقصتها كل حدث.

وسوف نستعيد المشاهد الافتتاحية: الرشيد القلق ذات ليلة وهو يرتدى ملابس تاجر ويستأجر مراكبها، ويعرف - وهو في دجلة - بالموكب الروتيني للشباب الذي يزعم أنه خليفة. المنادون يتوعدون بالموت أي شخص يضبط خارج بيته في الليل. في الليلة التالية، يتجسس الرشيد وجعفر ومسرور على موكب الخليفة المزعوم، مرة ثانية، ويتبعونه إلى مرساه. على الشاطئ، يحاول الثلاثة تتبعه سرا، لكنهم يضبطون، ويتم تقييدهم بنصف من قبل مرافقي الشباب. ويقدم نص B/MN الحدث التالي على نحو موجز:

«وأحضروهم بين يدي الخليفة الثاني فلما نظرهم قال لهم كيف وصلتكم إلى هذا المكان وما الذي جاء بكم في هذا الوقت قالوا يامولانا نحن قوم من التجار غرباء النيار

١ - رصيد الأحداث والإشارات التقليدية القائم في عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). ولذلك، فالأحداث التي سبقت الإشارة إليها مبنية من عناصر (موتيفات) قائمة في حكايات أخرى من (ألف ليلة): فأحد المشاهد يتضمن دخول الجارية، وحركة جلوسها في حضور الضيوف، وعزفها على العود، وإنشادها القصائد؛ وفي المشهد الثاني، الرشيد في قصره محاطا برجال الحاشية، ويبحثه القلق عن التسمية، ليلي ذلك استدعاء جعفر وقراره بالتخفي والتجول في المدينة. وعنصر القلق / التخفي - وهو عنصر تقليدي - مشترك في ٣٦٦٣ و B/MN، رغم أن الأول أكثر تفصيلا وإسهابا بكثير من الثاني.

٢ - رصيد من العبارات المنمطة التقليدية، السجعية في الغالب، التي يمكن اعتبارها صيغة نثر؛ وهي عبارات تساعد الراوي / المنشد في تقديم الأحداث متكررة الوقوع. وهي صياغات يمكن التحقق منها في كلا النسخين؛ وكما سبقت الملاحظة، فجملة «قلق... قلنا شديدا» - في B/MN - تتردد في أجزاء مشابهة من مغامرات أخرى عدة لهارون الرشيد. إلا أن صياغة ٣٦٦٣ لهذين الحدثين تقدم عبارات مسكوكة أكثر مما يرد بالنسخ المطبوعة. ويحقق منقح ٣٦٦٣ هذا الإسهاب - أساسا - من خلال العمل ضمن حدود استعارة الصياغات التقليدية. وثمة أمثلة على صياغات النثر لهذين المشهدين، من نسخة ٣٦٦٣:

أ - حكى فيما سلف: صيغة افتتاح.

ب - من الصاج المرصع باللعب الوهاج: صيغة وصفية (للعود، وبوابة القصر، والعرش، والكرسي).

ج - جوهرة قدر يبيضه الحمام: صيغة وصفية (للمجوهرات).

د - وأنشدت تقول هذه الأبيات: صيغة انتقال من النثر إلى الشعر.

المشاركة في الوليمة والضيافة. وبذلك، اعتقدنا أنك المرءس - ذلك ما انتهى إليه الرشيد، مظهر البراءة - ولم نسمع أبداً أى مناد يعلن تخليوات أو أى شيء آخر. وبعد الاستماع إلى هذا العذر، رد الخليفة المزيف: «لو كنتم من أهل بغداد، كنت قتلتمكم. ولكن طالما أنكم غرباء، فأهلاً بكم!» (٧٥).

ورغم بعض التشابه في تركيب العبارات في النسختين (لاحظ «نحن .. غرباء الديار» في بداية الحديث، في كلا النسختين، والتماثل بين «لو كنتم من بغداد» - من B/MN - وبين «لو كنتم من أهل بغداد» في رد الخليفة المزيف الوارد في ٣٦٦٣)، فإن أن نص باريس يقدم تفصيلاً خيالياً ليس قائماً بالنسخ المطبوعة. أما ما هو مشترك في النسختين، فيكمن في التقديم الاستهلاكي للخليفة المزيف من حيث هو شخص متقلب المزاج، سرعان ما يهدد الآخرين بالقتل، بينما أجبر الرشيد ومرافقه - وهم محاطون بحراس متمرسين - على التحول إلى متوسلين. وهذا الدور المعكوس شائع في عدد من مغامرات هارون الرشيد؛ فمُنقحو (ألف ليلة) مخربون بتسويطه في مواقف ساخرة؛ ففي حكاية «خليفة»، يتحول الرشيد إلى صياد مبتدئ يعمل لدى صياد فقير، يشتد الخليفة على عدم كفاءته؛ وفي سلسلة «الحمال»، يوصف بأنه شخص مزعج، ويقيده عبيد الأسرة في بيت أحد الغرباء، بسبب سؤاله سؤالاً أحق، ثم تقييده بعده وتهديده بمقاب عاجل (٧٦). وفي «الخليفة المزيف»، يواجه الرشيد صورته المعكوسة في المرأة؛ فخدعة الشاب مقنعة، لأنه يقلد ولع الرشيد بالتقلب والعنف الاستبدادي.

ويتوسع مخطوط باريس في هذا الكاريكاتير. فمما يستحق الملاحظة - بوجه خاص - تحذير الشاب الوارد في المخطوط: «سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف»، كصدى للقرآن (٧: ١٢٤): «لأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف»، وهو تهديد فرعون للسحرة المصريين، في مواجهتهم موسى وهارون. ولهذا، ينطق «ظل الذات»

وقدما في هذا اليوم وخرجنا تمشي الليلة وإذا بكم قد أقبلتم فجاء هؤلاء وقبضوا علينا وأوقفونا بين يديك فقال الخليفة الثاني لا بأس عليكم لأنكم قوم غرباء ولو كنتم من بغداد لضربت أعناقكم» (٧٣).

ولكن مخطوط باريس يقدم هذا للشاهد على نحو مسرحي أوضح بكثير من السابق: فالخليفة المزيف يجأر في المضبوطين الثلاثة، ويصفهم بأنهم أشرار، ويذكرهم بالتحذير الذي أعلنه المناوون.

وبلى ذلك تهديد نابض بالحياة:

«أقسم بأبائي وجدودي الشرفاء، إذا ما لم تقدموا لي تفسيراً صادقاً عن أنفسكم، سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف! هل تهزأون بكلمتي، وتحقرون من شأني؟ هل تعصوني، وتخرجون على أوامري؟ قال له الخليفة (الرشيد): الرحمة، يا خليفة رب العالمين، إلى أن نكشف لك علمنا. وإذا ما قبلت العذر، فسوف يكون كرمنا منك؛ وإذا ما قتلنا، فسوف يكون عدلاً منك» (٧٤).

ويلقى الرشيد تفسيراً مسهباً. يبدأ - كما في B/MN - «نحن ناس غرباء الديار، ولا دخلنا في بغداد إلا في هذا اليوم»، لكن هذه العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للحكاية التي سيخترقها الرشيد. لقد رأينا الشوارع والأسواق مهجورة في مدينتك، وعندما سألتنا عن السبب، قال الناس لنا إن الجميع يقومون بنزعة على شواطئ دجلة. فملنا الشئ نفسه واستأجرنا مركبا. وأخذنا المراكبي إلى الشاطئ الآخر حيث هبطنا ورحنا في غفوة. وبعد استيقاظنا - على ما يستكمل الرشيد - رأينا على البعد ضوء المشاعل والشموع. وقد استعنا المراكبي على أن تتبع الضوء، وزعم لنا أن ذلك لابد أن يكون حفل زفاف، ولو أننا شاركنا في الموكب، فسوف ندعى إلى

عندئذ قال الملك لنفسه: «والله لن أقتلها حتى أسمع بقية حكايتها».

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح»^(٧٨).

وفي كلا النسختين تستخدم جملة السجع «وأدرك شهر زاد الصباح» بوصفها علامة صياغية تشير إلى الختام عند نهاية كل ليلة. ولكن المادة الإضافية في B – تعليق دنيا زاد، والمونولوج الداخلي للملك – هي أيضا صياغية، وتكرر في كل مكان من (ألف ليلة)^(٧٩). وفي «الخليفة المزيف»، ترد هذه الصياغات الإضافية بصورة مناسبة – على وجه خاص – إذ تذكرنا بوجود شهر يار الملك المزاجي العنيف القلق، الذي تقص عليه شهر زاد حكاية خليفة قلق و«الشخص – الظل» الذي يقلد الخليفة في صورته المتوعدة.

الذي يلتقيه الرشيد بصوت المثل القرآني للاستبداد الطغياني في التاريخ الإسلامي المقدس. وسوف يماود الظهور هذا العنف كلما تقدم الليل.

وقد سبق أن ذكرت أن نسختي B و MN من «الخليفة المزيف» متماثلتان في تصويرهما كل مشهد؛ فيما عدا استثناء وحيد يستحق الإشارة الآن. فالليلة ٢٨٦ تختتم – مباشرة – عقب رؤية الرشيد – لأول مرة – للخليفة المزيف، في نهر دجلة: تنص نسخة MN:

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح»^(٧٧).

بينما تقدم نسخة B ما يلي:

«وقالت أختها دنيا زاد لها (أي شهر زاد):
«بالروعة وجمال حديثك، وبهيجته ورقته»
فردت: «إن ذلك لا يقارن بما سأحكى لكما
في ليلة الغد، لو عشت وأبقى الملك علي».

الهوامش:

(١) Dominique Sourdel, S. V. "al-Baramika", *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed. (Leiden: E.J. Brill, 1960), vol. 1, p. 1035.

(٢) Sourdel, op. cit., p. 1034. See also Carl Brockelmann, *History of the Islamic Peoples* (New York: Capricorn Books, 1960) 115 and Philip K. Hitti, *History of the Arabs* (London: MacMillan & Co., 1956), pp. 295 - 296..

(٣) شمس الدين أحمد بن خلكان، *وليات الأعيان* (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨)، الجزء الأول، ص ٣٠٢.

(٤) انظر على سبيل المثال حكاية «الطاحات الفلاح».

Leiden, Vol. I, P. 221; *The False Caliph*, B, vol. I, p. 463; *The City of Brass*, MN, Vol. 3, p. 87. Cf. Quran 12: 111

(٥) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٣٠٢ - ٣٠٤.

Abu al- Hasan al - Masudi, *Muruj al - dhahab* (Le: Peires d'or), ed. C. Barbier de Meynard (Paris: l'Imprimerie Nationale, 1871), vol. 6, pp. 399 - 405.

(٦) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

ونكمن للمشكلة فيما إذا كانت مثل هذه التواريخ تستحق الثقة التاريخية. ولعنا من يقتصر – هنا – بساطة – على رصد الأجزاء الواردة يتلخّص أصحاب الحوليات الثعنين، التي يمكن أن تكون قد أسهمت في تصوير الرواة لشخصيات ألف ليلة.

(٧) محمد بن جبر الطبري، *تاريخ الرسل والملوكة* (بيروت: مكتبة حياط، د. ت)، الجزء ١١، ص ٦٧٨ - ٦٨٠ والمحمدي، مرجع سابق، الجزء ٦، ص ٣٩٦ - ٣٩٨.

- (A) B, vol. I, p. 472.
 (A) B, Vol. I, p. 480.
 Edward William Lane, *The Arabian Nights' Entertainments* (New York: Tudor Publishing, 1927), P. 1136. (A) (10)

(11) توجد حكاية الطاحات الثلاث في:

B, vol I, pp. 51 - 54 (Nights 18 - 19); MN, Vol I, pp. 141 - 148 (Nights 19 - 20); Leiden, vol. I, pp. 219 - 225 (Nights 70- 72).

والنسبة إلى عدد من حكايات ألف ليلة قتي لأرسيها - هنا - فلا يوجد لها نظير في مخطوط جلال Galland القرن الرابع عشر؛ والطاحات الثلاث لحياء. وقد رجعت أيضا نسخة الطاحات الثلاث، للخدمة في:

.Paris' Bibliothèque Nationale MS 4678, *Kitab al-f laylah wa - laylah*, ff. 125a - 129 b.

D. Pinault, "Stylistic Features in Selected Tales from *The Thousand and One Nights*" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1986), pp. 61 - 63. (12)

Pinault, op. cit., pp. 214 - موضوع مقارنة في - موضوع المقارنة في هذا الجزء التمهيدى - موضوع المقارنة في - 228. (13)

Leiden vol. (14)

I, p. 219. (15)

MN, vol I, p. 142; cf. B, (16)

vol. I, p. 51.

(17) هنا النص يسجل في القائمة الخاصة بمكتبة سلطان الملائس تحت رقم MS 238 والمسل غير موزع، إلا أن القصة لا يحمل عددا تاريخ ١٢٤٧ هـ (١٨٣٧ م).

al - Dhakhrirah, ff. 26 - 3a (18)

(19) محسن مهدي، ومظاهر الرواية والمخاطبة في أصول ألف ليلة وليلة، مجلة معهد الدراسات العربية ٢٠ (١٩٧٤)، ص ١٢٦ - ١٢٨. انظر أيضا - مقارنة مهدي بين B ونص جلال في تقديمه الجزء الأول من طبعة ليدن ص ٤٠ - ٤٥.

وقد تمت معالجة مسألة الاختصار في مخطوط B في:

Pinault, "Bulaq, Macnaghten, and the New Leiden Edition Compared: Notes on Storytelling Technique from the Thousand and One Nights," *Journal of Semitic Studies* 32/1 (Spring 1987), pp. 127 - 143. (20)

(21) للمقارنة بين الاختصارات والإضافات السردية في نسختي B وليد، انظر:

Pinault, "Bulaq...", pp. 130 - 141.

Roger Allen, "An Analysis of the Tale of the Three Apples" from *The Thousand and One Nights*," in *Logos Islamikos: Studia Islamica in honorem Georgii Michaelis Wickens*, ed. Roger M. Savory and Dionisius A. Agius, *Papers in Mediaeval Studies* 6 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), p. 54. (22)

B, vol. I, p. 53; cf. MN vol. I, p. 147 and Leiden, vol. I, p. 224. (23)

Mis Gerhardt, *The Art of Story - Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights* (Leiden: E. J. Brill, 1963), pp. 169 - 170. (24)

(25) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

MN vol. I, p. 142; cf. B vol. I, pp. 51 - 52 and Leiden vol. I, p. 220. (26)

Sourdel, op. cit., pp. 1034 - 1036 و ١٨٠ - ١٨١ ص ١٨٠ - ١٨١ مرجع سابق، ص ١٨٠ - ١٨١.

Leiden, vol. I, pp. 220 - 221; cf. B vol. I, p. 52 and MN vol. I, p. 143. (27)

استخدمت هذه البنية - على سبيل المثال - لتقديم عنيت جميع العادلية في معروف الأمكالي (B, vol. 2, p. 598)، والدول المتخفي في شكل فتاة في ابن الملك (Leiden vol. I, p. 100)، والزوج للسجون في الأمير الخشوع (MN vol. I, p. 44). (28)

The Enchaunted Prince: Leiden, vol. I, pp. 113 - 114; The Two Viziers: Leiden, vol. I, p. 244. (29)

(30) رندى صالح (سحق)، ألف ليلة وليلة (القاهرة: دار الكتب ١٩٦٩) ص ٨٦ عمود ٢.

(vol. I, p. 53; MN Leiden vol. I, p. 220 and MN vol. I, p. 143), (vol. I, p. 52) B (31) تتفق طبعة ليدن و MN في وصف قتل جمفر شقا B (vol. I, p. 52) B (VOL. I, p. 52) B

Leiden, vol. I, p. 223.

(٣١)

B vol. I, p. 53; MN vol. I, p. 145.

(٣٢)

(vol. I, pp 224 - 225) ولطمة ليدن (vol. I, pp. 53 - 54) MN vol. I, p. 147. B

أكثر تفصيلا من كل من النصوص للعصر في عبارات حداثي، فتلواء جعفر على نفسه في البيت الثلاثة ألقام، واحتضان جعفر لبيته، ومن الناحية الأخرى يفتقر مخطوط جالان (الذي استخدم أساسا لطبعة ليدن) إلى جملة B/MN: «فوجد في جيبها شيئا مكيا». ويضعف غياب هذه الجملة من تطور السرد في النص السري، على نحو ما أدرك مهدي نفسه، فيما يبدو. ولذلك، قلبي تحقيقه مخطوط جالان، أدخل - في النص - جملة مستمدة من مخطوط «جودة» و«لانز» John Rylands (وهو نموذج متأخر - في منتصف القرن الثامن عشر - للفرع السري من مخطوطات ألف ليلة، وقد تم وصف هذا النص بإيجاز في تقديم مهدي لطبعة ليدن، ص ٢٩). ونقول هذه الجملة: «لأرى في جيبها شيئا مكيا». ويستمد مهدي - في تحفظه على التهجئة - معظم القراءات المختلفة، ويعمل إلى إدخال ما يستحسن ضروريته - فحسب - لجعل السرد قابلا للفهم. واسم الخليفة على الناحية يحدد ماهيتها، باعتبارها مأخوذة من بستان الخليفة في البصرة التي سبق ذكرها في بداية الفصل.

Buripides, *Iphigenia in Tauris*, trans. Witter Bynner, in *The Complete Greek Tragedies: Euripides II* (Chicago Press,

(٣٤)

1969), pp. 140, 147.

Ibid., pp. 154 - 156.

(٣٥)

Aristotle, *Poetics*, Chapter xvi, trans. S. H. Butcher (New York: Hill & Wang, 1961), p. 86

(٣٦)

انظر النصوص العربية لـ الخليفة المزييف في البابي ٢٨٥ - ٢٩٤ في طبعتي MN vol. 2, pp. 157 - 176. B vol. I, pp. 459 - 468. وهذه القصة غير كاملة في طبعة ليدن أو مخطوط جالان التي أعيدت عليه ليدن في طبعتها.

(٣٨) في إحدى العبارات، يسقط نص MN (ص ١٦٠) كلمتين تجدهما في نص B: يقول نص MN «فالتفتوا إليه وأسموا له مائتي علكة»، بينما يقدمها نص B كإثباتي: «فالتفتوا إليه وأسموا له المائتي علكة» (ص ١٦٠). وفي جميع الاحتمالات، فلا بد أن هذا الاختلاف قد نشأ عن نسب تهري، لا عن اختيار جمالي، يبدو أن متق MN (أو بعض نسخي المخطوطات الأقدم، الذي أحمده على أحد تصويهم) قد أساءه التشوش بفعل تكرار كلمة «فيه» في جملة واحدة، والنتيجة إسقاط جملة كاملة (وقواعد النحو المركبة في الجملة العربية في MN تنفع إلى افتراض أن أن نسل الكلمات في B قائم - أيضا - في المصادر للعصر المخطوط، التي استندت عليها طبعة MN). وأيضا، تأمل إشارتين تردان في MN إلى مركب الخليفة المزييف (ص ١٥٨) تستخدمان كلمة «مراثة» بدلا من «زورقة» التي ترد في B، في محاولة - ربما - لجعل مركب الخليفة أكبر قليلا. وبعد هاتين الجملتين، يستخدم MN «زورقة» في بقية الحكاية، على نحو ما فعل B. كما لو أن متق MN (أو سلفه) قد شرع في تغير مصنوه النص، إلا أنه تغلى - ببساطة - عن استكمال المهمة.

Le Baron de Slane, *Catalogue des manuscrits arabes*, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits (Paris: Imprimerie Nation- (٣٩) ale, 1883 - 1895), P. 625.

Personal Communication in a letter from M. Richard, dated Dec. 13, 1989.

(٤٠)

Ibid.

(٤١)

F. Charles - Roux, *Bonaparte: Gouverneur d'Egypte* (Paris: Librairie Plon, 1935), p. 332

(٤٢)

Ibid. See also J. Christopher Herold, *Bonaparte in Egypt* (New York: Harper & Row, 1962), p. 332

(٤٣)

Personal communication, Dec. 13, 1989.

(٤٤)

(٤٥) قارن - على سبيل المثال - المقاطع المتماثلة التالية:

B ص ٤٦٠: فما استقر بهم الجوس مع الشيخ ساعة حتى جاء زورق الخليفة الثاني وأقبل عليهم.

٣٦٣٣ ص ٩٠ ب: وإذا بالقنينة بناح الخليفة الجديد مقبلة.

B ص ٤٦٢: وهما من بعد الإتمام على الخادم والسراشي، فإن كل بدلة شققها لراود من التمام الحضر.

٣٦٦٣ ص ١٠٠ أ: بهموهم الخدام والتمام بهوي لأن كلما شققت بدلة بأخضرها التمام والخادم.

B ص ٤٦٣: وجلست عندي وقالت لي أنت محمد الجومري فقلت لها نعم وأنا علكوك وجيك ثقالت هل عندك عقد جومر يصلح لي.

٣٦٦٣ ص ١٠٤ أ: فلما جلست سلمت علي فرددت عليها السلام وقلت لها يا بني نهارنا مبارك وسعدك بريدك. هل من حاجة تعز بقتلها. قالت نعم، لي عندك حاجة عظيمة، لأن كنت عندك كان سعدك مقبلا، قال فقلت لها يا بني ما تكبر، قالت أريد عقد جومر يكون على مراد.

(٤٦) يشير نص بابي ٣٦٦٣ إلى الغاب باسم «الخليفة الجديد»، بينما يستخدم نص B/MN اسم «الخليفة الثاني».

B vol. I, p. 461; cf. MN vol. 2, p. 163.

(٤٧)

B vol. I, p. 439; cf. MN vol. 2, p. 158.

(٤٨)

Paris 3663, fol. 84a

(٤٩)

Fol. 85a

(٥٠)

- (٥١) البيت الأخير من القصيدة مقتبس من الترتل (١٠٧: ٤٤)؛ انظر للمصنفين: وقد أوقف الشاعر - بلا توقيف - الرسالة علي رأسها بإضافة الآية القرآنية التالية،
والذين هم عن صلاتهم ساهون.
- (٥٢) لمة مناقشة مهمة للطرق التي تمكس بها قصص ألف ليلة للكتابة أمام الرواة للمكائبات، في
Petter Molan, "The Arabian Nights: the Oral Connection, *Edelbiyat* n. s. Volume II, nos. I & 2 (1988), 191 - 199.
- (٥٣) Mary Ellen Page, Naqqali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1977), pp. 61 - 74.
- Natalie Kononenko Moyle, *The Turkish Minstrel Tale Tradition* (Ph. D. diss., Harvard University, 1975), pp. 102 - 122 - 124. (٥٤)
- B vol. I, p. 462; cf. MN vol 2, p. 164. (٥٥)
- Paris 3663, fol. 97a - b. (٥٦)
- B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 161; Paris 3663, fol. 93b; B vol. 2, p. 49 and MN vol. 3, p. 107. (٥٧)
- B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 163. (٥٨)
- Leiden vol. I, p. 204. (٥٩)
- Leiden vol. I, p. 204; MN vol. I, p. 124. (٦٠)
- See e. g. Leiden vol. I, pp. 143, 144; Bvol. I, pp. 29, 30, 321 - 322, 335. (٦١)
- B vol. I, p. 459; cf. MN vol 2, p. 157. (٦٢)
- Fol. 81b. (٦٣)
- Fol. 82a - b. (٦٤)
- B vol. I: "Ali the Persian (p. 468), Jubayr (p. 503), Harun and the Slave-Girl (p. 518), Harun and the Three Poets (p. 567); B vol 2: al Aasmal (p. 173), The Lover Jamil al Udhrī (p. 176), The Lovers of Basrah (p. 181), The Merchant of Oman (P. 526). (٦٥)
- See note 65 above for page references (٦٦)
- Rabat (Bibliothèque al - Hassanania) MS 6152, fol. 27b; B vol 2, P. 526; B vol I, p. 28. (٦٧)
- Rabat MS 6152, fol. 27b (٦٨)
- Leiden, vol. I, p. 56. (٦٩)
- Paris Ms 3651, fol. 40a; Paris Ms 3655, fol. 57b. (٧٠)
- B vol. I, pp. 562 - 564; B vol. I, pp. 567 - 568; B vol I, p. 503. (٧١)
- Albert Lord, *The Singer of Tales* (New York: Atheneum, 1978), pp. 35- 36. (٧٢)
- B vol. I, p. 460; cf. MN vol. 2, p. 161. (٧٣)
- Paris 3663, fol. 92a - b. (٧٤)
- ff. 92b - 93b. (٧٥)
- B vol. 2, pp. 366 - 367; B vol. I, p. 31 (٧٦)
- MN vol. 2, p. 159. (٧٧)
- B vol. I, pp. 459. (٧٨)
- 460See e. g. Leiden vol. I, pp. 81, 85, 114, 122. (٧٩)



إيزيس خلف قناع شهرزاد

أساليب فن القصص المصري

وطرائق انتشاره

حسن طلب *

«قال سعيد بن عقبة: كنت بحضرة المأمون حتى قال وهو في قبة الهواء: لعن الله فرعون حين يقول: «أليس لى ملك مصر»، فلورأى المراقى ! فقلت: يا أمير المؤمنين لا تقل هذا فإن الله عز وجل قال: «ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون»، فما ظنك يا أمير المؤمنين بشئ دمره الله هذا بقية؟»

وليس غير إيزيس من يرمز بجداره ونبل إلى هذا الوعي، إيزيس الإلهة بين البشر والإنسانة بين الآلهة، إيزيس الزوج الوفية والأم الرؤوم، إيزيس حاملة مشعل الحضارة وربة النور في مواجهة قوى الشر والظلام، إيزيس الخالدة الباقية إذ يلهب غيرها ويضيع في الزحام، إيزيس الشابة المربطة حين ينهزم الآخرون وتغور شكائهم، إيزيس الآلهة مهما تكالبت عليها المثبطات وهجمت دواعي اليأس، إيزيس أول من خرج من مصر كي تنتصر للحياة على الموت، إيزيس الساحرة المتحولة التي لا تنفد حيلها ولا يجلب خيالها، ألم تتحول إلى امرأة عجوز كي تخترق الحصار المضروب عليها من مجمع الآلهة

«إيزيس.. أين المهرب منك ومن أوزيريس؟». كانت هذه صبيحة الشاعر الألماني «جيتته» في مواجهة الحصار الإيزيسى الذى لم ينل منه الزمان حتى لو بلغ معات القرون، ولا المكان حتى لو قامت دونه القارات والصحارى والمحيطات وكيف يفلت الإنسان من حصار يضره عليه ضميره، أو من قيمة تترجم وعيه العميق. بالحق والخير والجمال، منذ أن اكتشف هذا الوعي ذاته فأدرك الإنسان لأول مرة إنسانيته على ضفاف النيل منذ سبعة آلاف عام ١٢

* شاعر ونالده مصرى.

كان البشر كلهم أبناء إيزيس بمعنى من المعاني كأنها أصبحت النموذج الأصلي Archetype بتعبير يوج C.T.Jung للألم الإلهة الحامية، القائمة منذ الأزل كما يدل المعنى المباشر لاسمها^(٧)؛ وقد عبر الإغريق عن هذه الدلالة حين ادعوا إيزيس لأنفسهم وضموها إلى آلهتهم؛ فجعلوها ابنة إله الزمن كرونوس Kronos في رواية ديودور الصقلي^(٨)، أو لإله بروميشيوس Pro-metheus في رواية بلوتارخوس^(٩)، أو لإله هيرمس Hermes للثلاث العظيمة (أو النعمة أو الحكمة)، وألبسوها القناع الإغريقي؛ فأصبحت إيزيس هي ديمتر Demeter كما أصبح أوزيريس هو ديونيسوس Dionysos، وانتشرت عبادتها تحت اسم «عبادة إيلوزيس- Elen-sis» كما أثبت ذلك العالم الفرنسي بول فوكار P.Foucart^(١٠) وأيده علماء آخرون.

ومن القناع اليوناني إلى القناع المسيحي، يبدأ فصل جديد في قصة تحولات إيزيس؛ لتختلط عبادتها بما كان يسمى «المعبادة المريمية Mariolatry»^(١١) نسبة إلى السيدة مريم العذراء، بعد أن بسطت حمايتها على عبادها وألباعها في روما ورومي ثم بعد ذلك في سائر أوروبا؛ حيث لا تزال بقايا تمثالها في كولونيا قائمة^(١٢)، مع عبارة على قاعدة التمثال تقول: «إيزيس التي لا تقهر Eleni Invicta»؛ ولم تفقد إيزيس خلف كل هذه الألقاب أيًا من خصائصها؛ فهي دائما راعية الأسرة وحامية الزواج، وداعية الحد من الشهوات الجامحة واللذات الجارفة^(١٣). فالألقمة تتعدد ولكن الوجه يظل واحداً، ولا يكفينا ذلك أكثر من أن ننزع القناع لنرى الطلعة الإيزيسية نفسها، في كل مرة، واضحة لا تخطئها العين.

ووقفنا الآن ستكون أمام قناع جديد من ألقمة إيزيس، ووجه الجدة فيه أننا لم تعود على النظر إلى وجه شهرزاد، بطله (ألف ليلة وليلة)، على أنه قناع يخفي وراءه الوجه الحقيقي القديم، الذي هو النموذج الأصلي

للحيلولة دون وصولها إلى ابنها «حورس» في أثناء الفصل في نزاعه مع «ست»؟ ثم ألم تتحول إلى فتاة لاشئ لجمالها كي تغوى «ست» وتتزع منه اعتراضاً بحق ابنها حورس في لقب «إله الموتى» دونه^(١٤) ثم إلى عصفور غريد يصدح بأغنية النصر على أغصان شجرة، وأخيراً إلى تمثال حجرى بلا رأس كي تواجه عقوق الابن وانفعاله الأهرج في لحظة غضب قاتلة^(١٥) ١٩

إنها إيزيس، تقيم على الأرض فتشيع فيها الحب والطمأنينة، وتحرس نيل مصر وتدفع عنه الوحوش والكواسر حتى لقد مات أكثرها عطشاً^(١٦)، ثم تخرج إلى السماء فتصبح النجم شديد اللمعان سوبدا Sopdu كما عرفه المصريون، أو الشعرى اليمانية Sirius كما عرفته الشعوب من بعدهم^(١٧)؛ لا تكاد تسطع في السماء حتى يتدفق النيل بالفيضان فتنتعش البلاد وتغصب الأرض بزهرهم^(١٨)؛ لتغير أعلى البلاد وأدناها؛ إنها إيزيس حامية القيم المستحكة بعري الدين؛ فحين مرق «ست» النصوص الدينية وتركها نهبا للرياح، جمعتها إيزيس ثانية وضمت أجزاءها بعضها إلى بعض من جديد، كما يروى علينا بلوتارخوس Plutarchos^(١٩) في معادلة رمزية للرواية الأخرى التي جمعت فيها الإلهة أشلاء زوجها أوزيريس؛ بحيث لا نعرف أين الرمز وأين المرموز في هذه للمعادلة الموحية، وليس مهماً أن نعرف بقدر ما هو مهم أن نستكمل بعداً جديداً من أبعاد هذه الأم الرمزية لكل فرعون. من ملوك مصر كما يشير منطوق النصوص^(٢٠)، ولكل إنسان كما يشير مضمونها وسفرها الإنساني الحميم، ألم تكن إيزيس أما مثالية في رعايتها ابنها خورس ونحسانته إلى أن شب عن الطوق وأصبح قادراً على مواجهة خصم أبيه؟ فهي إذن رمز الأمومة على إطلاقتها وعنوان الحماية للأطفال جميعاً^(٢١)، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا إذا خرجت من الحلود المصرية إلى أبنائها في كل مكان، على اختلاف أجناسهم.

كيف يكون القصص سحراً؟ ليس هذا بالسؤال الذى يمكن أن يلقيه سامعو شهرزاد، فسؤالهم المتوقع: كيف لا يكون؟ ومع ذلك، فليس السحر بالنشاط الغريب على الفعاليات الإنسانية الأخرى؛ فهو يعلمنا فريز وإما أن يكون سحراً نظرياً Theoretical، فهو حينئذ يشبه بالعلم، أو عملياً Practical فهو يلتبس بالفرن (١٧). وإذا كان هذا الرأى يصدق على ظاهرة السحر بشكل عام، فإنه يصدق بشكل خاص على السحر المصرى القديم.

تعلق المصريون القدماء بالسحر وآمنوا به. تشهد على ذلك الممارسات الشعبية التى تحتل فيها الرقى والتعاويذ مكاناً مركزياً إلى الحد الذى جعل المصريين غامضين دائماً أمام الشعوب الأخرى التى أساءت فهمهم (١٨)، ولم تعرف عن حياتهم الروحية فى الغالب إلا مظهرها، فانهمت أفكارهم الدينية بالاستفلاق والجمود. مع أن الدرس الحديث أثبت أن الأساطير الدينية المصرية كانت من المرونة بمكان، فقد اتسمت لتأويلات وتحويلات شتى، فعملت بذلك على إذكاء الخيال وحضت على الإبداع (١٩) بما تركته من مساحات مفتوحة للإضافة أو الحذف، وقد أدى ذلك فى النهاية إلى تحول هذه الأساطير من مجرد موضوع دينى إلى موضوع للتسلية والإمتاع (٢٠) بفضل ما تنطوى عليه من حبكة قصصية متمعة.

إن سبيل البحث عن الأصول الأولى لحكايات (ألف ليلة وليلة) أصبح اليوم فى حاجة إلى جهود جديدة تضاف إلى الجهود التى عبد بها الرواد الأوائل هذه السبيل، ونخص بالذكر الجهود التى تمت خوالى عشرينيات هذا القرن على يد الألماني إينو ليتمان Enno Littmann، وريشسر O. Rescher وزميلهما جوزيف هوروفيتز Josef Horowitz الذى نشر عام ١٩١٥ بحثاً رد فيه الأشعار الواردة فى (ألف ليلة وليلة) إلى أصولها، ثم بحثاً آخر عن نشأة (ألف ليلة) عام ١٩٢٧ (٢١)، وكان

لكل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر فى سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشأت الوفاة العائلى، كما لم تنمو على أن تنظر إلى شهرزاد على أنه الإله (مت) وقد عاد إلى أصله الأسوى (٢٤) فى زى ملك يقيم كل ليلة طقساً وحشياً يتهير وإه من الرغبة فى الانتقام، وهو طقس وحشى يختلط فيه الشبق الجنى بالعطش إلى الدماء؛ بحيث لا يمدد القتل وممارسة الجنس سوى مظهرين لفعل نفسى تدميرى واحد، وهو فعل ترتفع دلالاته من مجرد قتل الزوجة التى يبنى بها شهرزاد كل ليلة، إلى إغناء البشر جميعاً عن طريق إغناء النساء، بما يحول دون التزاوج والتناسل قاطبة.

ويحلنا هذا الفعل الشهريارى العدمى إلى أسطورة إنقاذ البشرية من الفناء التى تعلق بها المصريون، فتناقلوها عبر الأجيال ونقشوها على جدران مقابرهم كى يشيروا بها من طرف خفى إلى الميل الإنسانى نحو الشر (٢٥) والمخلاق فى الانتقام وحسب التشكيل بالآخرين والعطش بهم كلما سنحت الفرصة. وإذا كانت عبارة «رع» الإلهية قد تدخلت فى هذه الأسطورة لتستنفذ ما تبقى من البشر من بطش «حتحور»، فإن العناية الإلهية أيضاً هى التى أرسلت إيزيس فى قناع شهرزاد، كى تستنفذ البشرية من بطش شهرزاد؛ كأن البشرية لا تكاد تنجو دائماً إلا بما يشبهه المسجزة فى كل مرة من المرات التى تعرضت فيها لخطر الفناء؛ أو لنقل: بما يشبه السحر.

وحديث السحر يعود بنا من جديد إلى إيزيس؛ تلك التى عرفت بأنها العظيمة فى أعمال السحر (٢٦)، وإذا كانت قد جريت منذ القديم ألواناً من الطقوس السحرية فى صراعها ضد قوى الشر بطريقة يمزج فهمها على غير المصريين، فإنها ستجرب من خلف قناع شهرزاد سحراً جديداً يصل إلى أفهام البشر كافة، ويأخذ بمجامع قلوبهم، فيصحبونهم وشهرزاد مسحورين مأخوذون بما تلقىه الساحرة الصناعات على مسامعهم من غرائب الحكايات وعجائب القصص.

القصص القديم، خاصة ذلك الذى يدور حول موضوعات السحر واللعنوصية وأصناف الحيل المختلفة^(٢٥)، ولاشك فى أن الفضل الأول فى ذلك يعود إلى السفر النفيس الذى نشره المصروولوجى الرائد ماسبيرو G.Maspero جامعا فيه كل ما وصلت إليه يده من نصوص؛ فقاد بهذا العمل - الذى وصفه أن جاردنر A.Gardiner بأنه أرفع ما وصلت إليه أعمال ماسبيرو - الطريق لكل من كتبوا بعده عن الأدب المصرى القديم عامة، والقصص على وجه الخصوص، ومن هؤلاء جاردنر نفسه، وأدولف إرمان A.Erman وبلاكمان A.M.Blackman الذى نشر عام ١٩٣٢ كتابا عن القصص المصرية فى الدولة الوسطى (Middle Egypt- tian Stories) ، ثم نشر جوستاف لوفيفر عام ١٩٤٩ كتابه (Romans et Contes Egyptiens de l'époque Pharaonique). وقد أفاد فيه من المحاولات السابقة، خاصة محاولة ماسبيرو، وأضاف ماتم اكتشافه من نصوص قصصية جديدة، غير أنه وقف عند نهاية العصور الفرعونية بعيد الغزو الفارسى، فلم يضمن كتابه القصص الشعبى البطلمى الذى جمعه ماسبيرو، ولم يجمع القصص المصرية التى وصلتنا عن طريق غير مباشر من خلال المخطوطات الإغريقية أو القبطية، أو حتى من خلال كتب الرحالة والمؤرخين وعلى رأسهم هيرودوت Herodotus. ولم يترجم إلى العربية - للأسف - من كل هذه الدراسات والنصوص المهمة وغيرها ما لم نذكره، سوى كتاب لوفيفر الذى اشتمل ترجمة كاملة لستة عشر نصا مأهين رواية وقصة قصيرة، مع مقدمة تحليلية مستقلة لكل نص، فضلا عن المقدمة النقدية المهمة التى عالجت القضايا العامة التى تثيرها هذه النصوص. أما المصريون المتخصصون فى هذا الميدان، فلم يقدموا عملا واحدا متكاملا عن فن القص عند المصريين إلى الآن، ولا حتى عن الأدب المصرى القديم بشكل عام، منذ العمل الرائد اليتيم الذى قدمه المرحوم سليم حسن ونشره فى جزئين عام ١٩٤٥ بعنوان (الأدب المصرى القديم).

أوستروب Oestrup قد نشر دراسته الأسامية عن (ألف ليلة وليلة) عام ١٩٢٥، ولم ينقل شئ من هذه الدراسات إلى العربية - فيما نعلم - حتى هذه اللحظة! ولايشكل البحث فى الأصول الفرعونية لـ (ألف ليلة وليلة) إلا جانباً واحداً - أو لنقل اتجاهأ واحداً من اتجاهات عدة - يمم الباحثون أوجههم إليها. وإذا ما استثنينا الآراء النادرة الشاذة التى يعميل أصحابها إلى إثبات الأصالة العربية لحكايات (ألف ليلة) كما ذهب مسيوويل G.Weil مثلاً^(٢٦)، فسوف نجد أن أغلب الباحثين عن مصادر (ألف ليلة وليلة) قد يعموا أوجههم صوب آسيا ليجتروا عن ضائتهم فى التراث الفارسى والهندي، أو صوب أوروبا، على نحو ما فعل المستشرق جرونباوم G.E.Von Grunebaum الذى حاول أن يرد - بغير قليل من التعسف - بعض الموضوعات القصصية فى (ألف ليلة وليلة) إلى مصادر يونانية^(٢٧). ومهمتنا هنا أن نتعن المصدر الأفرقى مثلاً فى أقدم حضارة إنسانية، لافى أفريقيا فحسب، ولكن فى العالم كله، ألا وهى الحضارة الفرعونية فى مصر القديمة.

إن الغرض الذى نطرحه هنا يتلخص ببساطة فى أن مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة)، فى بنائها الفنى العام وفى كثير من موضوعاتها وتقنيات سردها، تعود إلى نظائر أقدم من التراث القصصى للحضارة المصرية القديمة، غير أن إلقاء الفروض شئ، وامتحانها شئ آخر. ويهمننا قبل أن نمضى فى امتحان هذا الفرض، أن نشير إلى أنه ليس جديدا تماما فى مجال الدراسات التى تناولت أصول الحكايات الشعبية والغرافية، فمنذ أثبتت الكشوف الجديدة والدراسات الحديثة فى علم المصريات Egyptology أن هناك تراكما مصرى فى القصص يفوق ما عداه من فروع الأدب الأخرى^(٢٨)، وأن كثيراً من نصوص هذا التراث القصصى ترجع إلى تواريخ أقدم من مثيلاتها لدى الشعوب الأخرى، منذ ذلك الحين أصبح علماء الأدب الشعبى يسلمون بالأصول المصرية لكل

بمعنى أصبح عملية التلقى، ما كانت لتتم على نطاق واسع إلا من خلال رلو وجمهور من المستمعين، كما ظل يحدث طوال العصور في تلقى الملاحم والحكايات الشعبية. ولم يكن عالم المصريات الكبير أدولف إرمان A.Erman مجانباً للصواب حين لاحظ أن الشاعر الذي يرتقى دكته العالية في المقامى البلدية، ليس سوى امتداد لتقليد مصرى قديم، يعود إلى صورة الشاعر القصاص الذى كان يتحدث منذ القدم إلى الشعب فى الشوارع والطرقات، حديثاً يلصق فيه آلام الناس وآمالهم، مستعلاً مادة قصصه وشعره من حياتهم أولاً، ومن حياة الأكلة والأبطال والملوك وسفارات الرحالة ثانياً. ويرى إرمان برهانه على هذا فيما وصلنا من قصص مصرية قديمة؛ ذلك أن الشاعر/ القاص المعاصر، يتحدث فى الغالب عن شخصيات تاريخية لها مكانتها فى الشجاعة والكرم والبطولة، كالظاهر يبرسر أو هارون الرشيد، وكثير من القصص المصرية القديمة ينحو أيضاً هذا المنحى^(٣٣)، ففيها من القصص التاريخي قصة (سنوحى) و(ضخ يافا) و(سياحة ونأمون) وغيرها من قصص يدور حول شخصيات الفراعنة الأبطال مثل سقنن رع وتحتمس الثالث، هذا إلى جانب القصص الخيالي وقصص الغرائب والمعجزات والقصص الدني، فضلاً عن القصص الذى وصلنا من خلال مخطوطات قبطية مثل قصة (قمبيز) وقصة (نقطاناب) وقصة (بيتوبستس) وقصة (الكاهن خاموس)^(٣٤)، وغيرها مما ترجم إلى اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، ولا يزال مجهولاً عند قراء الأمة التى أبدعتها.

نحن، إذن، أمام تراث قصصى غنى ومتنوع، وإن كان غير معروف لأصحابه، فإذا علمنا أنه مع الفنى والتنوع يمتاز بكونه أقدم إبداع إنسانى وصلنا فى هذا الباب من كل الحضارات القديمة، بما فى ذلك حضارة النهرين والحضارة البابلية^(٣٥)، أصبح من حقنا بل من حق هذا التراث علينا أن نقف لتأمل التأثير الذى من

وفى مقدورنا الآن أن نمد بضعة وعشرين نصاً قصصياً من التراث الأدنى لمصر القديمة؛ هى علامة ماتم حتى الآن من جهود علماء المصريات، بما يدل على أن فن القصة يأبى فى الصلابة من فنون الأدب المصرى القديم من حيث كونه أبعد هذه الفنون أصولاً وأبنتها قدماً، فوق ما يمتاز به من حسن الصياغة وديقتها، لم متابعة الفكرة وتطورها^(٣٦). ولم يكن تطور الأدب عامة والقصة خاصة ممكناً دون تطور اللغة الهيروغليفية من صورتها التقليدية الأولى إلى صورة أكثر حيوية ومرتنة، بعد أن تسربت إليها الروح الشعبية والتعبيرات العامية^(٣٧) فتحوّلت إلى ما يسميه علماء المصريات (المصرية الوسيطة Middle Egyptian) التى ازدهرت فى الفترة ما بين عام ٢٢٤٠ و ١٩٩٠ قبل الميلاد^(٣٨)، وتميزت بكونها لغة مركزة وأنيقة ذات نظام كامل ودقيق للتسجيل الكتابي^(٣٩). أما التجديد الحقيقي للأدب فقد كان مرتبطاً بجعل لغة الحديث هى نفسها لغة الكتابة الرسمية فى عهد أمنحتون^(٤٠). وفى هذا الإطار يمكننا أن نتحدث بثقة عن وجود كتاب قصة بمعنى الكلمة فى مصر القديمة، خاصة بعد أن أثبتت بحوث عالم المصريات الروسى كوروستوفتسيف Korostovtsev، عن الكتابة فى مصر القديمة، أن مصطلح الكاتب لا يقف مدلوله فى الحضارة المصرية عند مفهوم الناسخ كما كان شائعاً، ولكن يمتداه إلى مفهوم الإنسان المثقف المتعلم^(٤١)، بما يقترب من مصطلح (المؤلف)، كما نفهمه من ثقافتنا المعاصرة.

غير أن وجود كتاب القصة لا ينيى أن يصرف انتباهنا عن الحقيقة المعروفة حول انتشار الأمية بين عامة المصريين فى ذلك العهد، فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة، حقيقة أخرى معروفة أيضاً، هى أن القلة المتعلمة لم يكن مسموحاً لها بالترديد مكتسبات المعابد فى أغلب الأحوال^(٤٢)، حيث تتوفر الكتب الأدبية والدينية، وصلنا إلى نتيجة فحوالها أن وصول القصص إلى الجمهور، أو

الواحد للحضارة. ولأن ذلك الأصل الواحد عند أصحاب هذه المدرسة ليس سوى مصر، فقد أصبحت هذه المدرسة تعرف باسم «الانتشارية المصرية»، أو «المدرسة المصرية في الانتشارية»، كما يسميها جمال حمدان^(٢٩)، ومن أعلامها: إليوت سميث Elliot Smith و.ج. بيرى W.J. Berry و.ه. ريفرز W.H. Rivers، الذين أثبتت بحوثهم الأثرية Archaeological أن مصر هي البلد الذي تركه كل الحقائق موطنًا للحضارة، وهي المصدر الأول للوحى المتجدد الذى ألهم الحضارات المجاورة خلال قرون كثيرة^(٣٠). وقد أصبح بالإمكان تتبع مسار الحضارة المصرية في أثناء تغلغلها إلى أقطار العالم كافة بفضل الدراسات التفصيلية الكثيرة التى قدمها هؤلاء الرواد؛ بحيث ارتسمت فى النهاية خريطة دقيقة لعملية الانتشار المصرى الذى يمتد جنوبا إلى السودان لجلب الخشب والصمغ، ويصل إلى قبائل «الباتوا» فى أوغندا^(٣١) وروديسيا وبقية المناطق فى أفريقيا الوسطى، ثم يمتد شمالا إلى كريت واليونان وجزر بحر إيجة، ويتجه شرقا إلى كنعان (فلسطين) وسورية والأناضول، ثم إلى الجزيرة العربية بحثاً عن البخور والذهب، ومنها إلى باب المندب ثم إلى رأس الخليج العربى، حيث تم تأسيس مستعمرة مصرية كانت ذات أثر كبير فى قيام الحضارة السومرية Sumerian والعيلامية Elimites بحثا عن النحاس واللازورد^(٣٢). وتستمر موجات الانتشار المصرية لتتوغل شرقا حتى تصل براً إلى شمال الهند^(٣٣)، بينما كانت موجة أخرى قد عبرت المحيط حتى وصلت إلى الشاطئ الهندى عام ٢٥٠٠ ق.م^(٣٤). وتستمر موجات الانتشار المصرى إلى الشرق براً وبحراً حتى تصل إلى جنوب شرق آسيا^(٣٥) ومشارف المحيط الهادى، وبالتحديد إندونيسيا والملايو وكوريا، ثم اليابان^(٣٦) والصين، كما يدل على ذلك بعض البحوث الحديثة، خاصة بحث الأستاذ De Guignes الذى أثبت أن الحضارة الصينية ترجع أصولها إلى مستعمرة أقامها المصريون هناك، كما توحي بذلك

المستوقع أن يكون هذا التراث قد تركه على المحاولات القصصية التالية؛ خاصة فى قصص الشعوب الشرقية القديمة، وبشكل أخص مجموعة (ألف ليلة وليلة).

لقد كان لعلم المصريات فضل معرفتنا بهذه النصوص التى كان الزمن قد طواها لقرون. أما كيف هاجرت هذه النصوص إلى الثقافات الأخرى فأسهمت فى تشكيل الميال الإنسانى وإملاؤه بزيادة لا يتفد، فهذا هو شأن علم الأثروبولوجيا؛ حيث تتكفل إحدى نظرياته، وهى النظرية الانتشارية Diffusionism، ببيان ذلك.

والانتشارية واحدة من النظريات التى تفسر نشوء الحضارات وتطورها إلى جانب النظريات الأخرى التى تتعارض معها جزئياً أو كلياً؛ مثل الوظيفية Functionalism والتطورية Evolutionism. وما يهمنها منها هو الجانب الذى يعرف بالانتشار الثقافي Cultural Diffusion الذى يقوم على فكرة أساسية ضموها الإقرار بالندرة النسبية للاختراعات الجديدة، مما يجعل أوجه الشبه بين الثقافات المختلفة يعود بصفة عامة إلى الانتشار من مركز أصلى، أكثر مما يعود إلى الاختراعات المتوازية أو المستقلة^(٣٧)، بدليل ما كان قد لاحظته جورج نيبور G.Niebuhr من أنه لا يمكن إيراد مثل واحد عن قوم متوحشين وصلوا إلى المدنية وحدهم^(٣٨) دون مدد من أية أفكار خارجية تنتشر إليها من مركز حضارى أعلى أو من مراكز عدة، والحجج الدامغة المؤيدة لهذه الفكرة مبسطة فى مؤلفات رواد الانتشارية الأوائل، مثل جرائنر F.Graebner والأب شميبلت W.Schmidt والسورد رجسلان L.Regan، وغيرهم من القائلين بهجرة الأفكار^(٣٩) وتفسير التاريخ على أساسها.

وقد تفرعت عن النظرية الانتشارية العامة؛ نظرية أخرى جديدة يعود الفضل فى ظهورها إلى تطور علم المصريات من خلال الاكتشافات الأثرية الجديدة والدراسات التحليلية الرائدة التى قدمها علماء المصريات الأوائل. وقد أصبحت هذه النظرية تعرف بنظرية «الأصل

الثقافات وعناصرها المختلفة ظلت دائماً مغربة بالبحث والتنقيب عن المصدر الأول، وعن الأكيات والقوانين التي تحكم انتقال العناصر الثقافية أو هجرتها من ذلك المصدر الأول إلى مناطق أخرى. وقد أسفر الجهد المبذول في هذا المجال عن كشف حقائق بالغة الأهمية لما نحن بصدده، فقد ثبت مثلاً أن الجماعات البشرية تستطيع أن تقتبس الثقافة من جماعات تختلف عنها في الأصل دون حساب للتشابه في النمط الاجتماعي أو الحضارى العام، إذ ليس في التكوين البيولوجي للإنسان ما يحول دون ذلك^(٥٤)، وهذه هي القاعدة التي بنى عليها علماء الفولكلور رأيهم في أن تشابه موضوعات الحكايات الشعبية في الثقافات المختلفة، إنما يعود إلى الصلات التاريخية بين هذه الثقافات، وليس إلى القرابة أو الأصل العرقي المشترك^(٥٥)، وتتمثل تلك الصلات في التجارة، وغير مثل لها ما قامت به الشعوب المتاجرة، كالعرب واليهود، من دور ملموس في نقل الحكايات الشعبية والأساطير^(٥٦). وتتمثل الحروب والهجرات، شأنها شأن التجارة، قوات أخرى للانتشار، قد لا تقل أهمية عن القنوات المعروفة.

لقد عرفنا، إذن، أن تراث مصر يحتوى على قصص بالمعنى الحقيقي للكلمة، كما يمبر دريوتون Drioton وفاندييه Vandier في عملهما المشترك، وهي قصص مليئة بالروح والخيال، فالتاريخ والسحر والتخييل المحض ممزوجة فيها بنسب متساوية^(٥٧). وعرفنا أيضاً أن هذا القصص هو الأقدم في الجانب الأكبر منه، فلم يبق إلا أن نعرف الكيفية التي انتشر بها هذا التراث القصصى كى يسهم في تكوين مجموعة (ألف ليلة وليلة)، دون أن يعنى ذلك إنكاراً لإسهامات الشعوب الشرقية الأخرى، من هنود وفرنس وعرب، في صياغة هذه المجموعة والإضافة إليها.

وربما لا نجد صعوبة كبيرة في توضيح التأثير الحضارى الذي تركته مصر على جيرانها الأقربين في

الأكوام الهرمية التي عثر عليها في الصين في منطقة «سايغ فو» التي تواجه أضلاعها الجهات الأربع الأصلية كما في الأهرامات المصرية. وما يؤكد انتماء هذه الأهرامات الصينية إلى الحضارة المصرية، أن الصينيين أنفسهم لا يعرفون عن بنائها شيئاً^(٥٨). ولازهد أن نستمر أكثر من ذلك في تتبع الخريطة التفصيلية التي رسمها العلماء الانتشاريون لتوغل الحضارة المصرية غرباً وشمالاً في أوروبا إلى الجزر البريطانية؛ حيث عثروا هناك على عرمت حجرية Long barrows على طراز المداخن المصرية^(٥٩)، إلى غير ذلك من شواهد أثرية في بلدان أوروبية أخرى، مما قد يوقع في الظن بأن هناك تضخيماً للتأثير المصرى يروج له الانتشاريون؛ فقد لاحظ جمال حمدان أن هناك مبالغة إما بالإيجاب أو بالسلب في تقسيم دور مصر الحضارى^(٦٠)، غير أن ما يصمم الانتشاريين من شبهة التضخيم أو المبالغة، هو أنهم ليسوا شعراء متحمسين أو فنانين مفتونين بالحضارة المصرية فهم يتركون لخيالهم العنان، بل هم علماء لا يعرفون إلا الدليل المادى والقرينة الأثرية، وإذا كان هناك من نقد يمكن أن يوجه إليهم، فهو ما فعله جورودون تشايلد G.Childe حين دفع بأن القرينة الأثرية وحدها لا تكفى لإثبات عملية الانتشار إلباناً قطعاً^(٦١)، أما الحديث عن التضخيم أو المبالغة فهو غير ذى موقع هنا، لأن الاعتدال قد يصبح له أن يكون فضيلة أخلاقية، ولكن لا يجوز أبداً أن يصبح فضيلة علمية.

*

وقد وجلت المدرسة الانتشارية صدى لها في علم الفولكلور، فأصبح القول بانتشار الأساطير والعراقات، بما تتطوى عليه من حكايات شعبية، اتجاهاً أساسياً^(٦٢) له أنصاره، وهو الاتجاه الذى ساد حلتها تحت اسم «نظرية الاستعمارية»^(٦٣). وعلى الرغم من الاتجاه الآخر المقابل الرافض فكرة البحث عن المنشأ الأول، وهو الاتجاه الذى تزعمه بيسليه Bodier^(٦٤)، فإن فكرة المقارنة بين

لهذه الجبال المنحوتة (٦٧) لا يدع مجالاً للشك في أصلها المصري، بل إن المؤرخ اليمنى «نشوان الحميري» يخبرنا عن موضع اليمين فيه بناء عجيب، والغريب أن اسم هذا الموضع هو «هرم» (٦٨)، فهل يكون هذا الاسم تصحيحاً أو تحويراً لاسم مدينة مصرية الطراز هي «إرم» ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد؟

ولو تركنا العمارة والتحت إلى العقائد الدينية، فإن للمادة التي بين أيدينا مضيق عنها المقام، ويمكن أن ننظر إلى التوحيد المصري وفكرة خلق العالم من الكلمة إذ قال له: كن، فكان (٦٩)، وغير ذلك من الأفكار الدينية الفلسفية التي ظهرت منذ الأسرة الأولى في منف حوالي ٣٢٠٠ ق.م. قبل أن تظهر في المسيحية والإسلام بعشرات القرون. أما عبادة الشمس التي لا يشك أحد في أصلها المصري، فقد صارت هي ديانة «همدان» (٧٠) من عرب الجنوب، بل لقد مر وقت كان فيه لفظ (الإلهة) مرادفاً للفظ (الشمس)، كما يملأنا هذا البيت الجاهلي (٧١):

تروحنا من اللماء عصراً

فأعجلنا الإلهة أن تؤبنا

وحين تنتشر النيانة بعيداً عن موطنها الأصلي، فإنها تجلب معها بالضرورة أساطيرها وطقوسها وأدبها، أو على الأقل بعض ما يلائم الوطن الجديد من النصوص الدينية والأدبية. وإذا صح أن القصة قد خرجت من عبادة الأساطير الدينية (٧٢)، فلنا أن تتوقع حجم التأثير الأدنى الذي يمكن أن يصحب انتشار الأساطير المصرية بين ربوع العرب العاربة. وتشير كتب الأخبار إلى شيوع هذه الأساطير لدى هذه القبائل، خاصة تلك التي قامت على أمر البيت الحرام في مرحلة من تاريخها مثل «جرهم» و«خزاعة»، ولعل ما كان معروفًا عن هذه القبيلة الأخيرة من أنها كانت:

«يحيط بعلم العرب العاربة والفراعين العتاهية وأخبار أهل الكتاب، وأنها كانت تدخل البلاد للتجارة ضرعف أخبار الناس» (٧٣).

الجزيرة العربية والشام. وقد شمل هذا التأثير مجالات عدة تنوع بين الدين واللغة والعمارة والفنون بشكل عام عن طريق النشاط الحربي والتجاري وربما عن طريق الهجرة أيضاً. وقد سلك هذا النشاط طرقاً أصبحت اليوم معروفة؛ حيث ثبت أن مصر منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد عرفت طريقها إلى الجزيرة العربية وبلاد «يونت» على الساحل الأفريقي من خلال وادي الحمامات ثم البحر الأحمر (٥٨). والحديث عن الصلة بين قبائل العرب البائدة من جهة، والمصريين القدماء من جهة أخرى، لا يزال يشغل الباحثين في ضوء القرائن الأثرية النادرة التي يواجهها كل من يريد أن يعرف شيئاً عن تلك القبائل البائدة التي ذكرها القرآن الكريم تحت أسماء: «عاده» و«معد» (٥٩)، وأشباههما من القبائل الغامضة مثل «العماليق» و«جرهم» وإلى حد ما «خزاعة». ولا يحتاج الأمر في إثبات العناصر الثقافية المشتركة إلى كل هذا الجهد الذي يصرفه بعض الباحثين للتدليل على أن المصريين الفراعنة هم أصل العرب العاربة (٦٠)، أو في الاتجاه المضاد - لإثبات أن العرب هم أصل المصريين (٦١). فالانتشار الثقافي لا يحتاج كي يتم إلى الأصل العرقي المشترك، وكل ما يفتننا في هذا المقام هو وجود القرائن الدالة على ذلك الانتشار. ونحن، في حالة الصلة التاريخية بين المصريين القدماء والعرب، لدينا الكثير من القرائن في مجالات شتى؛ فبقايا المعابد في اليمن تملأ على أنها كانت مشيدة على طراز البازيليك Basilica المستطول الذي تطور فيما بعد إلى المربع، كذلك كان معبد «بحور روري» في «عمان» (٦٢). ولم تكن «اللات» سوى صخرة مربعة بالطائف (٦٣)، وفي الحجة، على الجانب الآخر، ينطبق الأمر على أقدم معبد هناك وهو «بجاء» (٦٤)، والنموذج الأقدم لهذا الطراز للمعاصري هو ابتكار مصري (٦٥). وقد انتقل التحت في الجبال من مصر إلى الجزيرة العربية كما جاء في التزييل عن أصحاب الحجر: «وكانوا ينحتون من الجبال بيوتاً آمنين» (٦٦). وما تركه لنا «الأصطخري» من وصف

حسب التعبير القرآني. أما القصص المندس، فلم يعد له مكان في هذه اللحظة الأولى من عصر الإسلام على الأقل، حيث حمل الرسول صلى الله عليه وسلم على «التهوكين» الذين يكتبون القصص غير الإسلامي وأنذر من يقرهم من المسلمين، ويخضع أبوبكر الناس حتى يجمعوا له ما بين أيديهم من كتب، فلما جمعوها أحرقتها، ثم حرم عمر على الناس تقييد العلم، أي تسجيل أي نص سوى القرآن في كتاب، حتى لو كان حديثاً شريفاً من أحاديث الرسول الكريم (٧٧)، ولابد من أن يكون جانب كبير من التراث الأسطوري والقصصي المندس قد ضاع في هذه الحرقاة الكبيرة لاسيما القصص الوثني المندس الذي لا يخالجنا شك في أن معظمه كان وافداً من الحضارات القديمة في وادي النيل والنهرين، مادامت قصص أهل الكتاب، خاصة بني إسرائيل، قد ظلت محفوظة في القرآن، وإذا كانت مصر، كما جاء في حديث نبوي ورفعته ابن عباس هي «عش إبليس وكهفه ومستقره»، كما أن السند هي «مداد إبليس» (٧٨)، فليس لنا أن نتوقع قصصاً يبقى ما يورثه الشيطان أو يملئه على أتباعه المصريين والهنود.

على أن الصراع بين القصص المقدس والقصص المندس لم يحسم نهائياً، فما ربحه القصص المقدس لم يكن سوى الجولة الأولى. وإذا كان المسلمون الأوائل قد أحرقوا التراث الأسطوري والقصصي المندس غير منهم على القرآن، فإتهم لم يكن لهم من سبيل على ما وقر في قلوب الناس ورسخ في الذاكرة الشعبية بما يتناقله الناس في مجالسهم ورواياته في أسماهم. وسرعان ما وقع الراوي أو القاص Story teller الإسلامي في النقيضة التي فصل القول فيها العلامة همايون كبير H.Kabir؛ فأبان كيف كان هذا القاص يقع بين شقي رحي: تحريم الإسلام الأساطير (٧٩) من جهة، ونفور الناس من الوعظ الأخلاقي الجاف المباشر من جهة ثانية، فلا خلاص أمامه من هذا المأزق إلا بأن يلجأ إلى الأساطير والقصص ليحارب رواة الأساطير وسمار الليالي المتهافتين على

يصلح مثلاً لإحدى الطرق التي انتشرت بها الأساطير والقصص المصرية، ولكن السؤال الذي يواجهنا هنا هو: وأين إذن صدى هذه الأساطير في التراث العربي القديم؟

لقد وقف الإسلام منذ اللحظة الأولى وقفة حاسمة ضد «أساطير الأولين» التي لابد أنها كانت شائعة لدى عرب الجاهلية كما نفهم من النص القرآني نفسه، بل إن مصطلح «الأساطير» كان معروفاً لدى الجاهليين قبل نزول القرآن كما نفهم من كلمة قالها الشاعر المخضرم «عبد الله بن الزعري» قبل إسلامه؛ يهجو بها «قصي ابن كلاب» أبا قريش (٧٤)؛

ألهمي قصي عن أجداد الأساطير

ورسوة مثل مارش السقامير

وأكلها اللحم بحثاً لا خيل له

وقولها: رحلت هير، أنت هير

وتشير الأساطير في اشتقاقها اللغوي إلى ما هو مسطور من النصوص على الجلد أو على الحجر أو ما شابه ذلك من مواد أخرى تتيجها البيعة. وهنا نستطيع أن نضع أيدنا على وسيلة أخرى انتقلت بها الأساطير المصرية، بخلاف وسيلة الانتقال الشفاهي عبر رحلات التجارة، ألا وهي النصوص المكتوبة، خاصة تلك المنقوشة على الحجر حسب الابتكار المصري. وقد أشارت كتب الأخبار إلى لقى أثرية من هذا النوع في الجزيرة العربية، لعل أهمها على الإطلاق هو الكتاب الذي وجدوه منقوشاً على الحجر في مقام البيت الحرام (٧٥) ولا تصرف الآن عن مصيره شيئاً، كما لا نعرف عن مضمون الأساطير والقصص التي كانت زاد السمر منذ أيام «جرهم»؛ ضاع ذلك كله أو أغلبه فأصبحت كما يقول شاعر هذه القبيلة البائدة «مضاض بن عمرو الجرهمي» (٧٦)؛

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا

أنيس، ولم يسمر بمكة سامر

ونزول القرآن الكريم، أبطلت العرب يقصص

السمر هذه قصصاً آخر مقدساً هو «أحسن القصص»

غرائب القصص وجاذبية التشويق، بالسلاح نفسه، فإذا لم يجد في التاريخ شيئاً من ذلك، اخترعه هو اختراعاً (٨٠).

يستمر الصراع بين القصص الديني أو المقدس، والقصص الدنيوي أو الملتس، على طول التاريخ العربي الإسلامي، في ملحمة إنسانية شاقّة؛ لو شمر لها باحث من أولى البأس لترجمها إلى ملحمة علمية رفيعة، فرعى وأوعى، وأمتع واستمتع، ولأوضح لنا قبل ذلك وبعدة السياق الذي يمكن أن نرصد من خلاله التدخل والتفاعل بين الترائين القصصيين العظيمين: الديني والدنيوي، منذ ترجمة (كليلة ودمنة) ثم (بلوهر وبوفاسف) (٨١) و(ألف ليلة وليلة) في أيام «المأمون» أو «المنصور» كما تذكر سهر القلماوي (٨٢)، إلى مسا أسفرت عنه هذه الترجمات من رواج قصصى على المستويين الديني والدنيوي. فعلى المستوى الديني، اشتعلت حمية القصص فأطلقوا لخيالهم العنان وقد لمسوا ما للقصص من تأثير هائل على نفوس البشر، وبلغ بهم الشطط في التأليف القصصى إلى الحد الذى حذر منه «ابن الجوزي» في كتاب دال هو (تليس إبليس) (٨٣)، فالخيال القصصى لا يوجد إلا حيث يوجد الشيطان، ومع ذلك فقد ذابت الحدود بين الخيال الديني والخيال الشعبي (الفولكلورى) في القصص، كما يبدو بالذات من قصة المعراج المروية عن ابن عباس بما لحقها من إضافات القصصيين المجهولين (٨٤)، وخیالات المنصوفة فى آثارهم التى استلهمت الإسراء والمعراج (٨٥)، أو فى القصص الصوفى الخالص مثل (رسالة الطير) لابن سينا (ورسالة الطير) للفزائلى و(الغربة الغريبة) للسهروردي، وكذلك لا يثنى أن ننسى ما يتداخل مع القصص الديني والصوفي من قصص فلسفى يتمثل فى قصة (سلمان وأبسال) وقصة (حى بن يقظان). أما القصص القصيرة المؤلفة بهدف الاعتبار والعظة، فهى كثيرة، نشير منها إلى كتاب (أس المسجون وراحة المحزون) لأبى الفتح بن البحتري الحلبي (٨٦)، ولم يبرأ بعض هذه القصص من أهداف أخرى كالتشويق

والتشويق، على ما نجد فى كتاب (الفرج بعد الشدة) أو فى كتاب (المكافأة) لأبى جعفر أحمد بن يوسف (٨٧) أو فى كتاب (مختصر روتى المجالس) لابن يحيى الميرى (٨٨) الذى اقتبس عنوانه من كتاب أقدم لابن عبد البر القرطبي هو (بهجة المجالس وأثر المجالس وشهد الزمان والهائجس) (٨٩)، ولعل المقابلة بين «المجالس» فى هذه النوعية من القصص، و«الليالي» فى (ألف ليلة)، لا تملو من دلالة ربما تشير فى جانب منها إلى الرغبة فى إحلال الأدب الأصيل محل الأدب الدخيل، والشاهد على ذلك ماثل فيما اعترف به صراحة بعض المصنفين العرب الذين راعهم إقبال الناس على كتاب قصصى مترجم مثل (كليلة ودمنة)، وهالهم «إدمانهم على قرائه واجتهادهم فى حفظه وصدوقهم عن ديوان كلام العرب وحكمها» (٩٠)، مما يشى بالتقاء كل من الوازع الديني والحاضر القومي فى المعركة الدائرة بين القصصيين الملتس والمقدس. وكان لابد أن يمضى وقت طويل قبل أن يترك المعسكر المحافظ أن الفنون والآداب والعلوم لا يمكن أن يقف فى طريق انتشارها أو فى هجرتها عائق القومية أو حاجز الدين، ولعل آخر درس فى هذا الإطار هو الفشل المدوي لحاكمية (ألف ليلة وليلة) وحاوله مصادرتها فى مصر قبل بضعة أعوام.

وهذا النسيج المعقد لتطور القصص الديني وتشعبه، يقابله نسيج آخر لا يقل تعقيداً على مستوى القصص الدنيوي الذى لم يبرأ هو أيضاً من شائبة الأهداف الدينية الوعظية أحياناً، أو الأهداف السياسية فى أحيان أخرى؛ حيث يمكن تأويل (ألف ليلة وليلة) على أنها موجهة ضد الشعبية، ومؤكدة للخط العربى الإسلامى الذى يؤمن بوحدة المصير (٩١). غير أن هذا حديث آخر يطول تفصيله، ومكانه فى غير هذا السياق، لاسيما إذا أخذنا فى الاعتبار بجانب (ألف ليلة) كل القصص الأخرى الموضوعية بالعربية، التى تشكل معها جبهة القصص الدنيوي، أى الإنسانى، مثل كتاب (ألف جارية وجارية) وكتاب (ألف غلام وغلام) وكلاهما للأخير على بن محمد بن الرضا الطوسي (٩٢)، والكتاب الذى يبرز ما

(خصلة الشعر) في قصة (الأخوان)، وهي إضافات ثانوية (٩٧) في نسج القصة لايصح البحث من خلالها عن المصدر الأصلي لها.

لقد كان وصول المصريين إلى أراضي الهند وشواطئها في الدولة القديمة مجرد بداية لانتشار الثقافة المصرية، وقد تلت هذه البداية اتصالات أخرى موقفة تاريخياً تعود إلى عصر الإمبراطورية المصرية في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، فقد عبر تحتس الثالث إلى شرق الفرات بأسطول كبير من المراكب التي جهزها الفرعون على شاطئ لبنان ثم حملها شرقاً على العربات ليبر بها الفرات، وليس من المقول أن يتم هذا الجهد إلا إذا كان الهدف هو التوغل إلى مسافات بعيدة شرقاً، وقد حفظت لنا الآثار لوحة يوجه فيها الفرعون قطعياً من القيلة مكوناً من مائة وعشرين فيلاً (٩٨)، ولا ينبغي أن يحدث ذلك إلا في أرض فارسية على مقربة من الهند؛ وقد بقيت بعض الآثار التي تشي بتأثير فرعونى واضح إلى العصر الذي رآها فيها الرحالة (أبو دلف) في القرن الرابع الهجري، منها القصر الهائل محكم البناء الذي بناه أحد النبأمة (٩٩) الذين استعاروا المفردات الثقافية المصرية ونشروها فيما حولهم، ومنها المقابر الفارسية المنحوتة في الصخر غرب مدينة برسيوليس ومنها مقبرة «دارا الأول»، وهي جميعاً من طراز المقابر المصرية (١٠٠)، ومنها «الآثار العجيبة والأبنية العادية التي تثار منها النفاان كما تثار بمصر» (١٠١)، بعبرة أبي دلف نفسه.

ولا ينبغي أن ننسى في هذا السياق أن اللغة المصرية القديمة انتشرت لافى سائر أصفقاع الإمبراطورية الفرعونية فحسب، بل أيضاً إلى كثير من البلدان الأخرى المتاخمة للإمبراطورية، مثل اليونان وقبرص كما تشهد القصة المصرية (كوارث وتأمون)، حيث تفضل مركب وتأمون في عرض البحر المتوسط فتحمله الأمواج إلى جزيرة قبرص، وهناك وجد من الأهلىن من يتفاهم معه باللغة المصرية (١٠٢)، والحق أن اللغة المصرية كانت في عصر

جاء في (ألف ليلة) من الفحش والانتهاك والخلاعة: (حكاية أبي القاسم البغدادى) محمد بن أبى المظهر الأزدى (٩٣)، وكتاب (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة) الذى حققه المستشرق الألماني هانز فير Hans Wehr (٩٤)، وغير ذلك من الكتب التى يغلب فيها الخيال الإنسانى على أى اعتبار أخلاقى أو دينى، فتجاوز الترهيب والترهيب إلى الغاية الجمالية الأرحب.

وهكذا يبدو أن البحث عن الأصول مهمة لايمكن إيجازها على نحو أوفى بغير نظر إلى القروع، غير أن الخيط الذى يمكن أن نمسك بيديه، قد يتعلم علينا الإمساك بنهايته، إذا كانت له نهاية على الإطلاق!

•

لقد أحنأ أعلاه إلى ما ألبته الملامة «إليوت سميت» من أن المصريين وصلوا إلى الهند منذ أقدم العصور عن طريق البحر، وعن طريق البر مروراً بأرض النهرين وأرض فارس، وقد حان الوقت الذى يجب أن ننف فيه قليلاً أمام هذه الحقيقة التى ستمهد لنا الطريق فى رحلة الكشف عن الظروف الحضارية والتاريخية التى ساعدت على انتشار القصص المصرية شرقاً إلى هذه المناطق البعيدة نسبياً. وقبل أن نخوض فى ذلك يجب أن نتبه إلى أن هناك من العلماء من يتمسك بأن الهند هى الموطن الأول لفن القصة، وأهمهم بينفى Benfey (٩٥) وتلاميذه، ولكن علماء المصريات يردون بأن «بينفى» لم يكن يعلم شيئاً عن التراث المصرى القصصى (٩٦)، ومنهم كذلك من يرد بعض القصص المصرية القديمة إلى مصدر بابلى كما فعل جاستون بارى J. Paris، غير أن علماء المصريات يدفعون هذه المرة أيضاً بأن بارى وقع فى خطأ مزدوج، فقد اعتمد على بعض النصوص التى لم تصلنا إلا عن طريق غير مباشر من خلال «هيروdot» وغيره، هذه واحدة، والأخرى أنه حين اعتمد على النص الأصلى، فاته أن يميز الإضافات التى لحقت بالنص عبر العصور، لاسيما الإضافات ذات الطابع الآسيوى، مثل

وهذا بناء بسيط لانتقص من بساطته أو تزيدها كثرة عدد القصص الفرعية أو قتلها، كما لا يفعل ذلك أيضاً طول هذه القصص أو قصرها. فإذا وجدنا هذا البناء البسيط نفسه متحققا في عمل قصصى أقدم من مجموعة (ألف ليلة وليلة) بكثير، فلن نستطيع حينئذ أن نقلت من إغراء المقارنة، فإذا وجدنا بعد ذلك أن هذا العمل الأقدم ينتمى إلى الثقافة المصرية التى عرفنا طرائق انتشارها إلى شعوب الشرق، كان لنا أن نطمعن عمليا إلى ما وصلنا إليه من قبل عن طريق النظر.

هذه القصة المصرية القديمة التى اقتبست (ألف ليلة وليلة) بناءها هى مجموعة قصص كانت مدونة على بردية أصبحت معروفة باسم بردية «وستكار Westcar»، وتتألف هذه القصص داخل قصة إطارية بطلها الملك خوفو من فرائحة الأسرة الرابعة، وهو هنا المروى عليه الذى يقابله شهرهار فى (ألف ليلة وليلة). غير أن هذا هو مايليد فى الظاهر، لأن الدعاية السياسية للملك الشمس من أبناء «رع» الذين سيحكمون بعد الأسرة الرابعة، لا تثبت أن نتكشف فى نهاية المجموعة المصرية، فالمرى عليه إذن هو الجمهور المقصود بهذه الدعاية، وهذا هو أيضاً ما نكتشف عنه قصص كثيرة فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، لاسيما القصص التى تدور حول الخلفاء المباسين^(١٠٧). أما رواية قصص «وستكار» من أبناء خوفو، فقد توحدا فى شخصية شهرزاد، غير أن هذا التحول لا يغير كثيراً من واقعة التناظر، طالما أن فعل السرد مازال يقوم فى الحالتين بوظيفته الرمزية، فى إطار من الهدف الظاهرى المنصوص عليه صراحة فى المجموعتين، ألا وهو تسلية الملك والتسرية عنه، ولنصغ إلى مقارنة لوفير بين المعلمين^(١٠٨):

«يخوى هذا المخطوط (وستكار) مجموعة من القصص ربط بعضها ببعض برباط مصطنع، بحيث تكون فى مجموعها نوعين من القصة ذات التطبيقات، على نمط قصة الحكماء

الإمبراطورية فى وضع يشبه تماما الوضع العالمى للغة الإنجليزية فى أيامنا هذه كما يقول سليم حسن^(١٠٩)، وكان انتشار اللغة المصرية على هذا النطاق الواسع فى العالم القديم، يعنى انتشارا للدين والأساطير والأدب المصرية؛ فحيث تنتشر لغة ما، لابد من أن تجلب معها ثقافتها.

نعلمنا الانتشاريون أن الانتشار لابد له من مرسل لديه ما يفرى الآخرين باقتباسه، ومستقبل لديه استعداد للنقل. وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن المرسل، فما شأن المستقبل؟ وما مدى استعداده لتقبل الأفكار والأدب الوافدة؟ وبعبارة أخرى وبولوجى الشهير «رالف ليتون» من عبء التفكير، حين يخبرنا بأن الهنوس كان لديهم الميل دائما لتقبل الأفكار الفنية والأدبية دون الاختراعات المادية التى يعبرونها من الأمور الثقافية فى الحياة^(١١٠)، وإذا عرضنا هذا الرأى على ما أعده الهنود عن المصريين فى القصة، تأكدت صحته، خاصة إذا ملاحظنا أن أكثر ما راج لدى الهنود من تيمات قصصية، هى تلك التى تدور على الخوارق وأعمال التقمص والسحر؛ وقد ترك لنا الأديب الرمزي موريى ميتزلنك فى كتاب (الضيف المجهول) وصفا للأعمال السحرية التى يهواها الهنود ويقبلون على ممارستها، فجاء هذا الوصف مشابها لما ورد فى بعض القصص المصرية القديمة التى كان للسحر فيها حضور بارز^(١١١)، ويصدق على قصص الحيوانات الأمر نفسه. غير أن كثيراً من الدارسين يردون هذا النوع من القصص إلى أى موطن باستثناء مصر، وإذا وجدوا شبيها بين أمثولات لقسمان وخرافات إيسوب جعلوا الأولى مصدرا للثانية، مع أن المصدر الأصلى للمعلمين كليهما قائم فى مصر منذ عصور بعيدة كما لاحظت عالمة الآثار كريستيان نوبلكر^(١١٢)، وما هذه إلا مجرد أمثلة لتجاهل غير مبرر لا يمكن الدفاع عنه.

■

تشكل مجموعة (ألف ليلة وليلة) كما هو معلوم من قصة إطارية تنظم مجموعة من القصص الفرعية،

نموذج قصصى أحبه المصريون حين احتلر لإيهم لأول مرة من أسلافهم، فحاولوا أن يقلدوه فيما أنشأوه من قصص جديد عبر العصور التالية للدولة القديمة، كما أحبوا سمات أخرى خفية في التحت والعمارة، فحافظوا على تقاليدها بوصفها ميراثاً خاصاً بهم وحدهم.. فإذا ظهرت هذه البنية القصصية بعد ذلك في مجموعة (ألف ليلة وليلة)، فلا مجال لنكران التأثير المصرى الواضح، لا سيما إذا وضعنا في الاعتبار بعض العناصر الأخرى في التقنية القصصية المشتركة مثل البداية والنهاية، فالقصة المصرية تبدأ عادة بجملة واحدة هي: «فلما استضاءت الأرض عند طلوع النهار...»، وهى تنتهى غالباً بخاتمة سعيدة يتصير فيها الخير على الشراء وقد يضيف الكاتب المصرى عبارة تدل على أن القصة انتهت هكذا «طبقاً لما وجد مكتوباً».

وإذا كانت شهرزاد تمسك عن السرد نفع طلوع الفجر، أى في اللحظة التي يستضى فيها القاص المصرى فبدأ قصته، فلا يبنى لهذا التضاد أن يخذلنا، ولا يبنى له أيضاً أن ينسنا الدلالة الدينية لضوء الشمس (رع) في بداية القصص المصرى، مما لا محل له عند التنازع الإسلامى لـ (ألف ليلة وليلة). أما نهاية القصة، فهى على الجانبين تخفى بالدلالة الرمزية لفعل الكتابة، حين لا تدخل من ظلال قدرية (لو كتبت بالإبر على أمانق البصر لكنت حبرة لمن يعتبر).

ولم تكن البنية القصصية هى وحدها كل ناقده التراث القصصى المصرى؛ فهناك عناصر وحيات مضمونة، كما أن هناك حكايات قصصية مصرية أعيد إنتاجها في مجموعة (ألف ليلة وليلة). وربما نستطيع أن نقدم مثلاً على ذلك بقصة من أوائل القصص المصرية التي نشرها علماء المصريات، هى القصة التي نشرها روجيه سنة ١٨٥٢، وتدور حول حكاية أمير مصرى وقع في غرام غادة حسناء فتبعها إلى منزلها، وكانت عليه أستاذ موهبة باللازورد والمينا الزرقاء والخضراء. وكان

السبعة وقصص (ألف ليلة وليلة)، وقد فقد الجزء الأول من هذه القصص، إلا أنه بمقارنتها بأعمال أدبية أخرى أحدث منها، يمكن أن نتصور ما كانت تحويه، فكما أن شهرزاد فى قصة (ألف ليلة وليلة) تقوم على تسلية دنيا زاد وزوجها شهرهار بقصة تنسج خيوطها كل صباح قبل الفجر، فذلك تجد الملك المصرى أمازيس يدعو من يقص عليه شيئاً من قصص الغرام وقد شرب ولعل فى الليلة الماضية، وهو يقول صراحة: (أنا فى حالة سكر شديد ولا قدرة لى على أن أشغل بالى بأى شىء فى العالم). وقبل عصر أمازيس بقرون تجد الملك «سنفرو» وقد صوره أحد القصاصين وهو يدعو فى يوم كان يشعر فيه بالضيق، الكاهن «نفرهوه»، فهو أقدر رجل فى مصر على القيام بتسليّة الملك وهكذا ولدت قصة (النبرة).

ولست مجموعة «وستكار» هى الوحيدة التى اتخذت هذا البناء القصصى المركب من مستويين، فهناك نصوص أخرى من القصص المصرى جرت على هذا البناء نفسه، ونذكر منها هنا قصة (الواحي) التى اشتهرت باسم (الفلاح الفصيح)، فهى أيضاً تقوم على مجموعة من الشكاوى عدها تسع، وهى تتالى داخل إطار سردى عام يربط بين هذه الشكاوى جميعاً وينظمها معاً، كما لاحظ لوفيفر^(١٠٩). وتجد هذا البناء ذاته فى قصة حوارية بين إيزيس وتفنوت^(١١٠) التى تتكرر فيها مجموعة من قصص الحيوانات داخل حكاية إطارية كما هو الشأن فى الأعمال القصصية السابق ذكرها، بل إن عالم المصريات سليم حسن^(١١١) يترح قصة (الغريق) ضمن هذا النوع من البناء القصصى. وأول ما يلفت نظرنا فى تكرار هذه البنية المركبة فى القصص المصرى، هو أن هذا التكرار لا بد له من أن يصبر عن

(أ) في قصة (فتح يافا) نجد القائد المصري يلجأ إلى حيلة يخدع بها قائد حصن الأعداء فيخفي جنوده في أجولة ويلطف قائد الأعداء حتى يسمح له بدخول الأجولة إلى الحصن، وحينئذ يخرج الجنود المصريون من الأجولة ليفتحوا الحصن الذي استعصى عليهم^(١١٤). وفي هذا أصل مباشر لما قام به على بابا في (ألف ليلة وليلة)^(١١٥)، فضلاً عن أنه يعتبر أصلاً لحيلة فتح طروادة^(١١٦).

(ب) في قصة (الأخوان) تراود الزوجة العاشقة أخا زوجها، ولكنه ينكر عليها ذلك ويردها خائبة فتلجأ الزوجة إلى الانتقام منه بإبلاغ زوجها أنه هو الذي راودها عن نفسها في غيابه^(١١٧). ولا يحتاج الأمر إلى دليل على أن ماورد في قصة «قصر الزمان»^(١١٨) يستلهم هذه القصة إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عن طريق قصة «يوسف وزليخا»، أو «يوسف وأمرأة بوتيفار» كما وردت في العهد القديم^(١١٩).

(ج) في قصة «الملاح الغريق» - أو «نجاة الملاح» كما يقترح عبد العزيز صالح^(١٢٠)، نشهد وصفاً لغرق المركب ونجاة الملاح بعد أن غرق جميع زملائه فقلذه الموج إلى جزيرة التينين. ولا يشك أحد في أن هذه القصة هي الأصل المباشر لمغامرات السنديباد^(١٢١)، فضلاً عن أنها ألهمت الشاعر اليوناني هوميروس النشيد الخامس من (الأوديسا)^(١٢٢). ويمكن أيضاً أن نلمح الشبه القوي بين أحداث هذه القصة وما جاء في قصة «الأمير زين الأصنام والجزيرة المسحورة» في (ألف ليلة)^(١٢٣).

(د) وقصة «الصدق والكذب»^(١٢٤) المصرية بطابعها الرمزي تدل على أنها هي الأصل

بالرعدة عدة سرر عليها أقمشة الكتان الملكي وكوروس من الذهب الخالص مرفوعة على مناضد، فصببت الفتاة كأساً وقدمته إلى الأمير، فقال لها: ليس هذا ما أريد ثم وضعا الإثاء جانباً، وتعلما وجعلا يلهوان، لكن الأمير لم ير جسمها. وبعد أن فرغا من الطعام، أخذ الأمير يتحمل من طول الجلوس ويقول للفتاة: هيا إلى ما اجتمعنا من أجله، فتقول له: إن جميع ما بالمنزلك غير أنتي ثقية ولست ببنيا، فإن كنت حريصاً على ما تريد مني فاكذب لي جميع ما تملك من المال والعقار فيقول: على بالكاتب، ويهرج العطية. وبعد ساعة يأتي من يقول للأمير إن أولادك بالباب تخفف إليه الفتاة وعلى جسمها رداء من الكتان الشفيف فيستشعر الرغبة مرة أخرى، فتعبد عليه القول بأنها ثقية وليست ببنيا ولكنها تطلب عهداً بالآ يتنازع أولاده أولادها في المال والعقار الذي كتبه لها، فيعطونها العهد ويسألها إناته ما جاء من أجله فتكرر عليه الصيغة السابقة وتطلب إليه قتل أولاده حتى لا يكون نزاع بينهم وبين أولادها. فيقول لتكن الجريمة التي أردت أن تكون، فتقتل الأولاد أمامه وتلقى بهم من النافذة إلى الكلاب والسنائير فتتهش لحومهم وأبوهم مازال يسأل الفتاة الوصال قائلاً قد تم لك جميع ماطلبت، فتقول له: ادخل إلى هذه الغرفة، فيدخل، وينام على سرير من العاج والأبنوس وتنام هي على حافة السرير^(١٢٥).

هذه قصة مصرية تهوى أراد بها الكاتب المصري أن يحذر الناس من مغبة الانصياع الكامل للمدر لصوت الشهوة. وتكاد هذه القصة بهذه الحكمة نفسها تتكرر في الجزء الأول من قصة «زين المواسف»^(١٢٦)، فليرجع إليها من شاء.

ولانريد أن نستطرد في نماذج تفصيلية أخرى ولكننا نكتفي بأن نشير إلى نماذج قصصية مصرية أخرى وجدت طريقها إلى (ألف ليلة)، ومن يرغب في مزيد من التفصيل يستطيع أن يرجع إليها:

والبشر^(١٢٧)، وكذلك التحول من حيوان إلى إنسان أو العكس، وكل ما يتعلق بأعمال السحر وتليس الجن بالبشر^(١٢٨)، إلى غير ذلك من عشرات الأفكار والحبكات القصصية، كل ذلك من نبات أفكار الخيال القصصى المصرى.

وقد لا نحتاج، كى نكتشف ذلك، إلا إلى أن نمد أيدينا، ونزيح الغبار الذى طمر التصوص الأصلية وطمس على الفكرة.

الذى أخذت عنه (ألف ليلة) قصة «ابن الصلقة» الذى يذهب إلى المدرسة فيستوفى على جميع أقرانه^(١٢٩).

إن الموضوعات والتميمات التى انتشرت من مصر ودخلت فى نسيج التراث القصصى لشعوب الشرق والغرب، تند عن الحصر؛ ففكرة العنقاء التى تبثت من رمادها^(١٣٠)، وفكرة «العصا السحرية التى تحقق المعجزات وتتشق البحر، وفكرة التخاطب بين الحيوانات

الهوامش:

- (١) روت غرولات إيزيس فى الملحمة المصرية التى سميها سليم حسن «الحفاصة بين حور وست»، بينما سميها جوستاف لوفيلر «معارف حور وست»، انظر النص الكامل لهذه الملحمة فى:
 - أ - سليم حسن، الأدب المصرى القديم، ج١ - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص ١٢٧ وما بعدها.
 - ب - جوستاف لوفيلر، روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى، ترجمة على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٦)، مكتبة مصر، القاهرة دت، ص ٢٣٧ وما بعدها. وانظر أيضاً نقلياً للملحمة فى:
 - ج - عبد العزيز صالح، الفرق الألفى القديم، ج١ - مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٦، ص ٣٢٩ وما بعدها.
 - (٢) هذا هو ما نقل من رواية عن إيزيس إلى زمن المسعودى القرنى عام ٣٤٦ هـ، وكان اسمها عنده (بديرة)، انظر: المسعودى، أخبار الزمان، طر الأتلى، بيروت دت، ص ١٣٧.
 - (٣) Lurker, M., The Gods and Symbols of Ancient Egypt (An Illustrated Dictionary), Thames & Hudson, 1974, Art. Isis.
 - (٤) بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ترجمة حسن صبرى بكري، مراجعة محمد عسكر عطاف، سلسلة الألف كتاب الأولى (٢٣٥)، دار القلم، القاهرة دت، ص ١٨.
 - (٥) Lurker, M. Art. Isis.
 - (٦) Ibid.
 - (٧) ديودور الصقللى فى مصر، ترجمة وجيب كامل، طر المعارف، القاهرة دت، ص ٣٤.
 - (٨) للرجع السابق، ص ٥٨.
 - (٩) بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ص ٢٧ وما بعدها.
 - (١٠) عبد القادر حمزة، على هامش التاريخ المصرى القديم، ج١، مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٣.
 - (١١) Morenz, S., Egyptian Religion, Trans. From German by. A.E. Keep., Methuen & Co. LTD p.257.
- وحمل الصلة بين إيزيس ومريم المجدل انظر أيضاً:
- باروسلاف تشترنى، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد كبرى، مراجعة محمود ماهر طه، هيئة الآثار المصرية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢١٤ وما بعدها.
- (١٢) أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبدالمتمم أبى بكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة مصطفى بنى الطيلى، القاهرة دت ١٩٨٧، ص ٢٠٩ أيضاً، عبد القادر حمزة، على هامش التاريخ المصرى القديم، ج١، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤١، ص ٥٦.
 - (١٣) بلوتارخوس، ص ١٨.
 - (١٤) عبد الأسيريون الهيكوس الإله سبت تحت اسم «سوت».
 - (١٥) أحمد فخرى ومحمد جمال الدين سخار (لشرفان على الصخر)، للمسوعة المصرية، مجلد (١)، ج١، وزارة الثقافة والإعلام، القاهرة دت، مادة: «أسطورة إلهة البشري».
 - (١٦) سيطرت إيزيس على كثير من العقائد والتحل والأممارست الغيبية والصوفية والسحرية، وتخليها أحياناً اثنين: إيزيس البيضاء مقابل إيزيس السوداء، انظر: Richardson, A., Gate of Moon, Mythical and Magical Doorways to The Other World, The Aquarian Press, 1984.
 - (١٧) Fezzer, Sir J.G., Magic and Religion, Watts & Co., 1944, p.32.
 - (١٨) Budge, E.A.W., Egyptian Magic, Dover Publications, Inc., 1971, p.4 - 5.
 - (١٩) قارن أيضاً ما جاء عن «كلارك» حول غموض المصريين لدى الآسريين: Clark, R.T.R., Myth and Symbol in Ancient Egypt, Thames and Hudson, 1959, p.11.

- ولينا الكتاب لهم ترجمة عربية ، انظر،
- رنيل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.
- (٢٠) (وبالترجمة العربية ص٢٥٦) Ibid, p.263
- (٢١) رودي بارت، المؤسسات المعربة الإسلامية في الجوامع الألفية، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتب العربي للطباعة ونشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٦٩ - ٧٠.
وقد كان هذا ليعمله أحد مقلتي رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها سحر القيساري عن ألف ليلة وليلة، انظر صديقا وانفا به في:
- صلاح الدين السيد (مترجم وسر)، المشرقون الأثلاث، ج١)، دار الكتب الجديده، بيروت ١٩٨٢، مادة: (لجمانية).
(٢٢) جوستاف ليرنر، حضارة العرب، ترجمة خليل زهير، عيسى الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٤٤٩.
- (٢٣) جوستاف فون جرونزيم، حضارة الإسلام - انظر الفصل الخامس بدائل ليلة وليلة.
- (٢٤) أن. و. شورت، الحياة البوذية في مصر القديمة، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة محمد كمال، (سلسلة الألف كتاب الأولى - ٤٩)، مكتبة الأغلو المصرية، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٢٣.
- (٢٥) فريديش فون ديرلان، الحكاية الخرافية، ترجمة نيلة إبراهيم، الألف كتاب، القاهرة، دت. ١٩٥٦، ص ٩١ - ٩٩.
- (٢٦) نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر والشرق الأدنى القديم ج٢، دار المعارف ط٢، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٩١.
- (٢٧) جون ولسون، الحضارة المصرية، ترجمة أحمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة دت، ص ٣٥٦
- (٢٨) Gardiner, Sir Alan, *Egyptian Grammar*, Oxford University Press, 3rd ed., 1973, p.5.
- (٢٩) جان بويوت، مصر الفخرونية، ترجمة سمح وهران، مراجعة عبد المنعم أبوبكر (سلسلة الألف كتاب الأولى ٦٠)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص ٩٢.
- (٣٠) المرجع السابق، ص ١٥٥.
- (٣١) يوليا، معجزات علم الحضارات السوفيتي، ضمن كتاب: الجلفة حول الشرق القديم مجموعة مؤلفين سوفيت، ترجمة جابر أبي جابر وحاتم الضامن، دار التقدم، موسكو ١٩٨٨، ص ١٣٨.
- (٣٢) أن خورق، مرجع سابق، ص ١٣٩.
- (٣٣) جمال الدين الشبال، الأدب المصري القديم، ضمن كتاب: تراث مصر القديمة مجموعة مؤلفين، القاهرة، دار للتصنيف ١٩٣٦، ص ١٣٧ / ٣.
- (٣٤) جوستاف ليرنر، مرجع سابق، ص
- (٣٥) سليم حسن، الأدب المصري القديم (١)، ص ٢٠.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٢.
- (٣٧) حسن طلب، مشكلة القيم في الفكر الفلسفي اليوناني وأصولها في الفكر المصري القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٨٤، الفصل الخامس بالاتذارية.
- (٣٨) جوردون تشابلد، الأسطورة الجامع مساهمي، ترجمة لعلى طليم، مراجعة كمال اللامح، سلسلة الألف كتاب الأولى (٥٩٩)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٥.
- (٣٩) جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة في هيكلة المكان، ج٢، عالم الكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص ٣٩٢ / ٣. وقد أطلقت هذه الدراسة على المصريين القدماء كما يوضح جمال حمدان اسم دأباء الشمس، الذين نشروا عبادة الشمس في كل مكان وصلوا إليه، ولذا فقد أطلق إليوت سميت على الحضارة المصرية اسم «حضارة الشمس والحجر Heliolithic Culture».
- (٤٠) و. ج. بيري، نمو الحضارة، ترجمة ليز اسمتندر، مراجعة على أحمد، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٣٥)، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦١.
- (٤١) Smith, G. Elliot, In *The Beginning*, Watts & Co., 2nd ed. London 1934, p. 99.
- (٤٢) Ibid, p. 101.
- (٤٣) Ibid, pp. 102-103.
- (٤٤) Ibid, 102.
- (٤٥) Ibid, 104.
- (٤٦) و. ج. بيري مرجع سابق، ص ١١١ / ٣.
- (٤٧) المرجع السابق، ص ١٢٥.
- (٤٨) صاحب هذا الكشف للشرق الإنجليزي كروفرود O.G.S. Crawford، انظر: بيري، ص ٨٠ / ٨١.
- (٤٩) جمال حمدان، مرجع سابق، ج٢، ص ٣٨٨.
- (٥٠)
- (٥١) Childe, V.G., *Progress and Archaeology*, Watts & Co., 1944, p.57.
- (٥٢) Okepwito, Isidore, *Myths in Africa*, Cambridge University Press, 1983, p.p.15 - 20.
- (٥٣) وانشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٩١ وما بعدها.
- (٥٤) المرجع السابق، ص ١١٠.
- (٥٥) روث باندك: ألوان من ثقافات الشعوب، ترجمة عمر النورقي ومحمد محمد علفرحمن ومحمد مرسى أبوإلليل، مراجعة حسن محمد جعفر، لجنة البيان العربي، القاهرة دت، ص ٣٣.
- (٥٥) بوري سوكولوف، مرجع سابق، ص ٩٧.

- (٥٦) المرجع السابق، ص ٩٢.
- (٥٧) ابن ديوون ونيك قاضي، مصر: ترجمة علي موسى، مراجعة محمد شفيق غزال، وعبد الحميد الدواخلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت، ص ٢٩٣.
- (٥٨) وب. هيسري، مصر في العصر العتيق، ترجمة رشاد محمد خير، وصمد علي كمال الدين، مراجعة محمد عبد المنعم أبو بكر، سلسلة الألف كتاب الأولى (٢٠٦)، دار النهضة مصر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٢٣.
- (٥٩) سيد مظهر الدين نائلي، التاريخ الجغرافي للقرآن، ترجمة عبد الشافي خيم، دار الفكر، مراجعة حسن محمد جوهري، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٧)، لجة البيان العربي، القاهرة ١٩٥٦، ويتر هذا الكتاب في مجلده، خاصة من الفصل المبشر ص ١٣٦ حتى نهايته، من المخرلات الزائدة التي عوت من وجهة النظر الإسلامية في دراسة الشعوب الباقية التي عثت عنها القرآن الكريم.
- (٦٠) سيد قنشي، التي إبراهيم والتاريخ المجهول، سينا للنشر ط (١)، القاهرة ١٩٩٠، مواضع متفرقة.
- (٦١) محمد عز دروزة، عروبة مصر قبل الإسلام وعندها، مكتبة المصرية ط (٢)، بيروت ١٩٦٣، ص ١٥ وما بعدها.
- (٦٢) سبتير موسكاني، المخرقات السامية القديمة، ترجمة السيد مقرب بكر، دار الكتاب العربي، القاهرة، دت، ص ١٩٨.
- (٦٣) المرجع السابق، ص ٢٦٠ من هوشن المترجم.
- (٦٤) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.
- (٦٥) محمد خير شكري، العمارة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص ٢١.
- (٦٦) سورة الحجر، آية ٨٧.
- (٦٧) الأسطوري، المسالك والممالك، تحقيق محمد جابر عبد المال الحيني، مراجعة محمد شفيق غزال، دار القلم، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٤.
- (٦٨) نعيان الحميري، شخص العلوم ودواء كلام العرب من الكلاء، طبعه وزارة الثقافة والإعلام اليمنية، صنعاء ١٩٨١، ص ١٠٩. وما لا دالة هنا، أن المؤلف يعلق على وجود «دم» باليمن بقره، «والبرهان بمصر فيها» (مكتلة) - بناء عيب يقال لهما قران لكن من ملوك مصر الأولين.
- (٦٩) جيس هنري ريسند، تطور الفكر والدين في مصر القديمة، ترجمة زكي سوس، دار الفكر، القاهرة ١٩٦١، ص ٧٩ - ٨٤، قران أيضاً، جون ولسون في كتابه للمشار إليه في القاموس (٢٧)، ص ١١٧ وما بعدها، حيث يتر «ولسونه أن مبدأ الخلق من الكلمة يبرو وعنه من الجانب الفلسفي في الفكر المصري.
- (٧٠) سبتير موسكاني، مرجع سابق، ص ٣١١ من هوشن المترجم.
- (٧١) لسان العرب، مادة فاك.
- (٧٢) Lewis, C.S., An Experiment in Criticism, Vilas Publishing House PVT Ltd, 1979.
- حدث ورد هذا الكتاب نكدة قصة إلى الأسطورة في الفصل الخامس للمحدث.
- (٧٣) عمر رضا جلال، محم لقال العرب، ج (١)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨، مادة (خواتم).
- (٧٤) ابن الزهري، توفاه، جمع يحيى الجوري، مؤسسة الرسالة ط (٢)، بيروت ١٩٨١، ص ٣٧ / ١١.
- (٧٥) القنوي، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص (١)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دت، ص ٣١٢.
- (٧٦) حسن طبع، مضان ابن عمرو الجرمي، أول من وصلنا شعره من الجاهليين، دراسة منشورة بالملحق الأسبوعي لجمعية «الريكة القطرية، ١٩٨١/٧/١١. قران أيضاً - طارق عزوزيد، في الرواية العربية: عصر النضج، دار الشروق ط (٢) القاهرة ١٩٧٥، الفصل المتقدوم «مضان ومي» ص ٨٩ وما بعدها، وعن «الطرح بن مضان» ص ١٠٧ وما بعدها.
- (٧٧) الحبيب البندقي، تليد العلم، تحقيق يوسف المشي، دار إحياء السنة النبوية ط (٢)، ١٩٧٤، ص ٤٩ وما بعدها.
- (٧٨) ابن منذور، مختصر تاريخ دمشق لابن عساکر، ج (١)، تحقيق زوجة النحاس ويوش عبد الحميد مراد، وصمد مطبع الحافظ، دار الفكر ط (١) دمشق ١٩٨٤، ص ١١٤.
- (٧٩) مصطفى ماهر، معانيات من الأدب القصصي الأثالي - العصر الوسيط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٣، ص ٥.
- (٨٠) Kabir, Hunayen, The Indian Heritage, Asia Publishing House 3rd ed., reprinted 1964.
- (٨١) انظر: بلوهر يوفلف: تحقيق خاتل جيلبره، دار الشرق، بيروت ١٩٨٦.
- (٨٢) سهر القنموي، ألف ليلة وليلة، دار المشرق (١) القاهرة ١٩٥٩، ص ١٤.
- (٨٣) ابن الجوزي، تليح ليلي، مكتبة ليلي، جدة ١٩٨٣، ص ١٧٧ وما بعدها.
- (٨٤) تليح القنموي، للمراج والرمز الصولي، دار الباحث ط (١)، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢٣. وقد تضمن هذا الكتاب تحقيقاً لخطوة (مراج ليلي).
- (٨٥) انظر مثلاً: ابن عربي، الإسراء إلى نظام الأمور، تحقيق سعاد الحكيم، نكرة الطباعة والنشر ط (١)، بيروت ١٩٨٨.
- (٨٦) بروكلمان، مرجع سابق، ج (١)، ص ١٦٣.
- (٨٧) انظر: لورجنسز أحمد بن يوسف، لكافة تحقيق أحمد أسن وحلي الجبار بك، لطبعة الأمية ط (١)، القاهرة ١٩٤١.
- (٨٨) انظر: عثمان بن يحيى المري، مختصر رواق الجليل، دار الأيمان ط (١)، بيروت ١٩٨٥، وعلى هامش هذا الكتاب كتاب آخر مهم من كتب القصص لابن الجوزي، بعنوان ملقط المحكمات.
- (٨٩) انظر: ابن عبد البر القرطبي، بهجة الجليلي والي الجليلي وشهد اللسان والهاجس، تحقيق محمد مرسي الخولي ومراجعة عبد القادر قطب، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
- (٩٠) ابن عمر البني، معاجلة لائل كتاب كيلة ودمه بما أشبهها من أخطار العرب، تحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١، ص ٢.
- (٩١) أحمد محمد الصفا، للملاح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، وزارة الثقافة والإعلام ط (٢)، بغداد ١٩٨٦، ص ٤٠٢.
- (٩٢) بروكلمان، مرجع سابق، ج (١)، ص ١٦٧.
- (٩٣) انظر: في المظهر الأدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، طبعه مصورة عن تحقيق للمشرق آدم ميزر A. Mez، هيلبرج ١٩٠٢.

- (٩٤) انظر: كتاب *الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة*، طبعه مسروعة عن تحقيق للمستشرق هانز فير H. Weber، فيسبادن ١٩٥٦.
- (٩٥) فالحمة حسن المصري، الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨٦، وتشرق الباحثة رآى علم المستشرقية «دودو ريغني» في أن حاجة البداية البروتية الشديدة إلى القصة بوصفها وسيلة من وسائل تنمية الخيال وتوجيهه، هي التي جعلت من الهند في ربه للزمان الأول للقصة، إذ توجد الباحثة آراء العلماء الذين عارضوا «ديتشي».
- (٩٦) لوفيفر، مرجع سابق، ص ٢٠، ولوفاش في الصفحة نفسها.
- (٩٧) للمرجع السابق، ص ٢١١، ويتأش لوفيفر في تقديم لهذه القصة مسألة الأصل الآسيوي لفكرة قصة شعر الفتاة ودورها في جنب العاشق.
- (٩٨) آيسن ديوتون وچاك فاندني، مرجع سابق، ص ٤٥٥.
- (٩٩) لوفيفر، الرسالة الثانية، تحقيق بطرس بولجاكوف وأسس عطفوف، ترجمة محمد منير مرسى، علم الكتب، القاهرة ١٩٧٠، ص ٨٩.
- (١٠٠) سليم حسن، معبر للقديمة، ج ١٣، دار الكتاب العربي، القاهرة دت، ص ١/٦٣٠.
- (١٠١) لوفيفر، مرجع سابق، ص ٩٥ - ٩٠.
- (١٠٢) كافر نص قصة «كورات وتلونه» في ترجمة لوفيفر للذكورة أملاء، ص ٢٩٩.
- (١٠٣) سليم حسن، الأدب المصري القديم، ج ١، ص ١٠١.
- (١٠٤) رالف ليرتون، قصة الإسلام، ترجمة عبد الملك النخلف، مكتبة المصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٤، ص ٤٥٢.
- (١٠٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص ١٥١.
- (١٠٦) كيه-ستيان ديوش نوليكور، توت هيج آسرون، ترجمة أحمد رضا وساموود خليل النخيل، ترجمة أحمد عبدالحاميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٨.
- (١٠٧) أحمد محمد الشحلا، مرجع سابق، ص ٧٩ وما بعدها.
- (١٠٨) لوفيفر، مرجع سابق، ص ٧/١٣٣.
- (١٠٩) للمرجع نفسه، ص ٩١.
- (١١٠) عبد العزيز صالح، للشرق الأدنى القديم ج ١، مكتبة الأنجلو المصرية ط ٢، القاهرة ١٩٦٦، ص ٥٠/٣٤٨.
- (١١١) سليم حسن، الأدب المصري القديم ج ١، ص ٤٨.
- (١١٢) جوستاف لوبون، الحضارة المصرية، ترجمة صادق رستم، القاهرة، دت، ص ٣٠/١٧٨.
- (١١٣) ألف ليلة وليلة، طبعه مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة دت، المجلد الرابع، ص ٥٧ - ٥٩ من «حكاية التاجر معشوقه زين الواصفة»، ويتكرر ذلك بصيغ أخرى، انظر مثلاً «حكايات تضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»، كتاب ألف ليلة وليلة، المجلد ٢، ص ١٣٨ - ١٧٧.
- (١١٤) لوفيفر، مرجع سابق، ص ٩/١٨٨.
- (١١٥) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق..
- (١١٦) آيسن ديوتون وچاك فاندني، مرجع سابق، ص ٥٤٩.
- (١١٧) لوفيفر، مرجع سابق، نص قصة الأخوان.
- (١١٨) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، حكاية قهر الزمان.
- (١١٩) أدرك إلى هذا التاريخ كل الباحثين الذين درسوا قصة الأخوان قديماً.
- (١٢٠) عبد العزيز صالح، مرجع سابق، قصة هفاج الملاح ص ٣٤١ وما بعدها، أما لوفيفر فيسمى هذه القصة «الفرق»، انظر ص ٧٤ وما بعدها.
- (١٢١) يقف كل الباحثين في علم المصريات على أن هذه القصة هي أصل ما جاء في «السنبلات البحرية»، انظر مثلاً: James, T.G.H., An Introduction to Ancient Egypt, British Museum, 1979, p.110.
- (١٢٢) انظر: عبد القادر حمزة، مرجع سابق، ج ١، ص ٧٣ - ٨١، حيث يقف المؤلف مقارنة بارعة بين قصة العربي المصرية. وما جاء في أوديسا هوميروس عن مغامرات هوليوس، وهي مقاربة لأدب محلا للثق في أن القصة المصرية هي الأصل الذي نقل عنه الشاعر الإغريقي، ويؤيد في ذلك لوفيفر، انظر كتابه للذكور ص ٧٦.
- (١٢٣) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، قصة الأجرة زين للواصف.
- (١٢٤) انظر نص القصة في كتاب لوفيفر للذكور أملاء.
- (١٢٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص ٢٢١.
- (١٢٦) هرويت، الجزء الثاني من تاريخه بعنوان هرويت يصحاح عن معبر، ترجمة محمد صقر عفاجة ومراجعة أحمد بدوي، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ص ٧٣.
- (١٢٧) ص ١٧٨ - ٩. فارق مالاكرة «دوقل كلاك» تحت عنوان: *The Phoenix* المقام في كتابه للذكور أملاء، ص ٢٤٥ - ٩ من الأصل الإنجليزي وص. ٢٤١ - ٤ من الترجمة العربية. وحول خبر القضاء على الشقاء في بلاد العرب على يد «دعالم بن ستان الميسر» انظر: - ابن سيد الأندلس، نشوة الطوبى ص ٢، تحقيق نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٨٢، ص ٥٤٤.
- (١٢٧) انظر قصة الأخوان في لوفيفر، ١٩٨ وما بعدها.
- (١٢٨) انظر قصة «أجرة يصفاه» في لوفيفر، ص ٢٩٣ وما بعدها.

المسخ

في حكايات ألف ليلة وليلة

أميمة أبوبكر*



صورة بالآلة من المسوخ
وسله أن تكون من التسوخ
لقد عاب امرؤ يمسى ويضحي
ينقل في فسوخ أو رفسوخ^(١)

لسخناهم على مكائهم فما استطاعوا مضياً ولا يرجعون؛
(يس/٦٧). فاستخدم هذه الكلمة يوحى بأن المسخ إنما
يكون انتقالاً من أعلى إلى أدنى، كما أشار إلى ذلك
ثروت عكاشة في تقديمه لترجمة كتاب (ميتامورفوزس)
للشاعر الروماني «أوفيد»^(٢). ففي مجال عقيدة التناسخ،
إذن، يكون «النسخ» هو نقل الروح إلى جسم أرفع،
و«المسخ» نقل الروح إلى ذوات أربع، و«الفسخ» نقل
الروح إلى الحشرات، و«الرسخ» نقل الروح إلى النبات
والجماد^(٣).

وهذا ما يحدث في حكايات المسخ المتضمنة في
(ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتحول آدميون في هذه

إذا كانت كلمة (metamorphosis) تشير في
الأصل إلى نوع من الحكايات الخرافية المعروفة في
اليونانية القديمة منذ «هومروس»؛ حيث لم يكن التغير
السحري لصور الكائنات المحبة وأشكالها وتحويلها من
شكل لأخر مشروطاً في ذلك بالانتقال من مستوى معين
إلى آخر، فإن الكلمة العربية المرادفة لها - المسخ - تعني
بالأخص تحويل صورة إلى صورة أصبح منها، وقلب
المخلقة من أصلها إلى شيء آخر (كجاء ورد في
«اللسان»)، أي أن الانتقال يكون من حال عليا إلى
حال دنيا؛ فقد جاء في الآية الكريمة: «ولو نشاء

* مدرس بقسم اللغة الإنجليزية: كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الأدبية المختلفة، فله علاقة «بالبحث عن الهوية»^(٣٧)؛ الانفصال والخروج إلى «الأخرة» لتعرف كنه الهوية الأصلية من جديد. فتأخرال النفس المفكرة الواعية عن الجسد، يتيح الفرصة لاستكشاف هذه الهوية الكامنة في طبيعتها المعنوية المجردة. ويجد الكاتب في النظريات الفلسفية عن النفس (Theories of the self) وفسي الدراسات السيكلولوجية عن الانقسام الداخلي للنفس (divided self)، ما يلقي الضوء على التحليل النقدي للموضوع، فيظهر للمخ تجسيدا صارخا «حالة الانقسام في الشخصية الإنسانية»^(٣٨). يستخدم الكاتب صورة «المخزير الفاجر فاه» (The gaping pig) - وهو عنوان الكتاب - مثالا تصويريا لما يوحى به للمخ الحيواني؛ فيشرح كيف أن من عادة حيوان المخزير أن يفتح فكيه على آخرهما بصورة غريبة متكررة حتى ليهللو كأنه يضحك ضحكا هستيريا، في حين أنه يقوم بالمركة نفسها التي تدبر منه عندما يصرخ. هل هو يضحك؟ هل هو يصرخ؟ إن هذه الضحكة/ أو الصرخة المتكررة تتحدى البشر في محاولتهم فهم الطبيعة الحيوانية أو الإنسانية، ووضع القواصل والفروق بين عوالم الخلق المختلفة.

ولاشك أن موضوع للمخ الحيواني في «ألف ليلة وليلة» يدخل في مجال الحديث عن الأصول الهندية واليونانية للمعارف في (الليالي) ^(٣٩)، ويرتبط بمقيدة تناسخ الأرواح الهندية، وهي أهم عنصر في إيجاد قصص الحيوان في الأدب الشعبي. فخلقية للمخ إذن لها شقان: الشق الأول يخص حكاية الحيوان الشعبية، والشق الثاني يخص عالم السحر والخرافات. ونحن نعرف أن حكاية الحيوان من أصل هندي من حيث الهيكل والفكرة الأساسية، ولها أيضا أصل يوناني في خرافات (إيسوب)، فيجتمع هذان القرعان في استخدام الحيوان للوعظ ولغرض تهنئتي. ولكن، بينما يتصرف الحيوان باعتباره حيوانا فعلا في الحكايات اليونانية القديمة، تجده في الفلكلور الهندي يتصرف تصرف الإنسان ويتكلم بلسانه

الحكايات إلى حيوانات مختلفة. وتدعو تفاصيل هذه التحولات الخلقية، من الصورة البشرية إلى الصورة الحيوانية، إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالي وتكرارها بطريقة نمطية معينة تمكننا من استخلاص معان أدبية ورمزية. وقد اعتبرت «ميا جيرهارد» أن طريقة تناول للمخ في (الليالي) - بصرف النظر عن أصوله الأسطورية غير العربية - إنجازاً أدبياً لعصر الابتكار العربي^(٤٠). نحن، إذن، بصدد عزل وعرض هذه المشاهد القائمة في حكايات مثل «الجنى والتاجر» و«الحمال والثلاث بنات» و«سبلى نعلان» لنرى كيفية استخدامهما والعناصر التي توكلهما.

وفي الأدب الأخرى بصفة عامة، يكتسب موضوع التحولات ومسح الكائنات بطبيعتها أيماها وإيهامات خاصة، ويناقشه الدارسون باعتباره «قيمة أدبية تشير إلى الانفصال بين الجسد والوعي أو العقل، بين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من غلطة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلي للشخصية المسوخة، وهو ما أسماه أحد الكتاب «محة استمرار الوعي»^(٤١)، فيتبع عن هذا انسلاخ الشخصية وانموها؛ ليس فقط عن نوع المخلوقات التي تنحى إليه، ولكن أيضاً عن ذاتها الأساسية والمقومات التي تربطها في الأصل بشكل معين، فكأنه كايوس مفزع يسجن الوعي فيه داخل جسد غريب لا يعرفه، رغم أنه يتحرك ويتنفس به. وهكذا، يصبح للمخ تجسيدا «للعقل المنزول عن النفس»^(٤٢). ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى الفكرة النواة في بشاهد للمخ القائمة عند «أوفيد»؛ مثل مشهد «ليو» الحسناء التي مسخها الإله «جوبيتر» إلى بقرة (انظر ترجمة فروت عكاشة، ص ٤٦). وفي رأي ناقد آخر، فإن التحول أو للمخ له أشكال متنوعة، ودراسته تقع في مجالات تتراوح بين علم الأثنوبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الجمال، ودراسة الأديان. أما عن «التحول الأدبي» (literary metamorphosis) المستخدم في الأنواع

أعمال السحر الذى تمارسه الجن والعفاريت والحواريات وبعض النساء اللاتي تعلمن أسرار السحر والقدرات الخارقة، فيقمن بمسخ إنسان أو آخر إلى كلب أو قرد .. إلخ، وفي بعض الأحيان، يعود الشخص إلى صورته الإنسانية الأولى أو لا يعود، وهى طبعاً أحداث تقدم على أنها ممكنة الوقوع أو جزء من الواقع. وهذا الواقع السحري أو المنطق السحري الخاص بعالم الخيال فى الحكايات، هو ما أسماه «لوتز روجريك» فى دراسته عن دور الواقع فى الحكايات الشعبية بـ «الربها السحرية للعالم»^(١٤). بالنسبة إلى «روجرليك»، يأخذ السحر فى مرحلة متأخرة من تطور العلاقة بين الإنسان والحيوان، كما صورها الأدب الشعبى عامة. ففى بادئ الأمر، وجد أن المسخ كان يرد بالحكايات دون اللجوء إلى عامل السحر أو الخوارق، فكان مسخاً إرادياً يتم بسهولة وسلاسة، فيغير المخلوق نفسه من صورة إلى أخرى دون الحاجة إلى تفسير الظاهرة، كأنها نتيجة طبيعية للاختلاط المتأصل فى القدم بين الإنسان والحيوان. ولكن، مع التطور الفكرى للإنسان وتنامي وعيه بذاته، يزداد الإدراك أو الوعى بالفروق بينه وبين الحيوان. وظهر ذلك فى عنصر السحر والخوارق لتفسير حوادث المسخ. وهذه المرحلة التى تحتاج فيها القصص إلى شخصية ساحر أو جنى ليمسخ إنساناً إلى حيوان. وبعد ذلك تأتى مرحلة تكبير الفكر الذهنى، ويصبح السحر مرتبطاً بخصائص شيطانية شريرة، والمسخ نتيجة الاستخدام المحرم للسحر الأسود المؤذى والضار، لأن فيه تمارضاً مع العقلة الأصلية للإله، فالله وحده هو القادر على المسخ باعتباره نوعاً من أنواع العقاب. ومن هنا يصبح المسخ إلى الحيوان عملية مهينة فيها تجريد من الإنسانية وتحقير^(١٥)، وهو عقاب تستحقه الشخصية الشريرة. أى أن توظيف المسخ هكذا، فى هذه المرحلة، يدل على أن الحكاية الشعبية أصيحت نوعاً أدبياً محدد الخصائص بذاته تركب أو تجمع حسب حس فنى واضح، فتتطلب القواعد الفنية، لمثل هذا النوع القصصى، أن القيمة التى

كما أن له مراتب الإنسان، كأن يكون الأسد مثلاً فى مقام الملك أو الثعلب وزيراً.. إلى آخره^(١٦). أما المسخ، فهو يبدو كأنه الوسيلة المثلى للجمع بين الحالتين، كما سيظهر لنا عند عرض الحكايات. وقد كتبت مسير القلماوى عن هذين القسمين فى قصص الحيوان:

«القسم الأول الذى يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم....، والقسم الثانى الحيوان فيه مجرد رمز كما نجد فى الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتفحصها شخصية للقصة»^(١٧).

والعبارة الأخيرة إشارة إلى حكايات المسخ التى نستعير أنها تحمل بالفعل دلالات رمزية.

ويوضح لنا عبد الحميد يونس أن حكاية الحيوان من أقدم وأشد أشكال الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهى شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى، وبعد امتداداً للأسطورة بصفة عامة:

«والراجع أن الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان يتسم بالاقتران على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر. وهذا هو السبب الذى جعل الدارسين يضعون هذا النمط التفسيري فى مقدمة السياق الزمنى الذى استغرقته حكايات الحيوان. ومن هنا فإنها تخلق أو كانت تخلق من تأكيد المثل الأخلاقية أو الوعظ الاجتماعية. ويبدو أنها تفرعت بمس هذا الطور إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: (١) الخرافة (التي تستهدف غاية أخلاقية)، (٢) ملحمة الوحوش»^(١٨).

أما الشق الثانى المتعلق بالمسخ فى (الليالى)، فهو عالم السحر والخوارق. فالتحولات كلها تحدث بسبب

بأن الحيوان ما هو إلا مخلوق إنساني في الأصل، ولكن محول أو ممسوخ إلى شكل حيواني^(١٩).

ثالثاً:

هذه الحالة المختلطة تمثل دراسة مبتكرة لطبيعة الحيوان من منظور إنساني - من وجهة نظر الممسوخ نفسه أو أقرب شخصية إليه - كأن يسرد المشهد مثلاً من داخل نطاق التجربة الإنسانية في بعدها الحيواني (مثل الصعلوك الثاني في حكاية «جمال بغداد» وسيدى نعمان...).

رابعاً:

من حيث الدلالة الرمزية، نجد أن تأكيد تجربة التحول نفسها من شكل إلى آخر مع عدم تغير جوهر المشاعر والخصائص الذاتية، يمثل فكرة الاستمرار والاختلاط بين مخلوقات ونطاقات وعوالم قد تبدو متباينة؛ وهي صورة مجسدة لطمس أى فواصل أو فوارق ولتخطي الحدود؛ وقد أطلقت سهير القلماوى، على هذا الوضع «الاختلاط الخيالي»^(٢٠)، أى خلق وجود خرافي متلون مختلط فيه الأشكال والهويات فى سلاسة عجيبة. ولكن يلاحظ أن هذا الوجود الخرافي تواجهه، فى أغلب الأحيان، النزعة إلى تصحيح هذا الوضع المختلط، ولإرجاع درجات الخلق إلى ترتيبها الأصلي ومستوياتها المعروفة من أعلى إلى أدنى، وهذا يتمثل فى اتجاه الحكاية إلى إعطال السحر والوصول إلى «وضع أصل»؛ فيه يعود الإنسان إنساناً والحيوان حيواناً، كما يتمثل فى فكرة السجن داخل شكل مكبل وعدم القدرة على التعبير والانحطاط إلى مستوى القبح... إلى آخره. فهناك، إذن، شد وجذب بين عالمين: عالم اختلاط الفواصل وطمس معالم بنية الواقع (المسوخ) وعالم الحدود الطبيعية الموضوعة واحترام مستويات الخلق.

الحكاية الأولى - حكاية الجنى والتاجر - صنفت على أنها من الخرافات ذات الأصل والنمط الهندى، إلا

سيطرت على مسار الحكاية - عقدة التحول - يجب أن تخل بعودة الشخصية الرئيسية (الطرف البرئ أو الضحية) إلى الشكل الإنسانى، بينما تسمح الشخصية الشريرة إلى حيوان بصفة نهائية بفرض الحط من قدرها وتحقيق نوع من العدالة. وهذا ما يحدث فى حكايات (الليالى)، عندما يتجرع الطرف البادئ بفعل من أفعال الظلم كأس المسخ نفسها. يقول «روغريك»:

«كان المسخ فى الأصل تعبيراً عن واقع وحقيقة (magical reality) فى الحكاية الشعبية لم أصبح مجرد تيمة أو صيغة: المسخ نتيجة للسحر الأسود لم التحرر منه والنهائية السعيدة»^(٢١).

من خلال أحداث المسخ فى حكايات (ألف ليلة)، يتضح الآتى: أن الإنسان يمتلك هوية واحدة من الممكن أن تعبر عن نفسها أو تظهر مجسدة فى أكثر من صورة؛ وهي تجربة فريدة يتم الخلط فيها بين الصورة الحيوانية والذات الإنسانية. والحكايات تسجل هذه التجربة بدقة واهتمام. نلاحظ التأكيد على آلية التحول نفسها وتسجيل أثرها فى تصرف المخلوق الممسوخ الذى يتحرك ويسلك سلوك الحيوان، بما للحيوان من وظائف جسدية بعينها، منها عدم القدرة على الكلام مثلاً، إلا أنه من حيث الفهم والإدراك والشعور... يظل للممسوخ قدرات الإنسان، وهذه هي «الحالة المختلطة» التى ذكرتها جيرهارد^(٢٢).

إن هذه الحالة المثيرة لها أبعاد كثيرة:

أولاً:

هى تأكيد الرابطة القديمة التى تؤدي إلى وضع الإنسان والحيوان على قدم المساواة، حيث سهولة وإمكان حركة الروح من مخلوق إلى آخر، ودفعها إلى خوض «تجربة (أنا) حيوانية أخرى»^(٢٣)؛ كان المسخ مجرد غطاء حيواني يحجب النفس الإنسانية لفترة ما. وفى رأى «روغريك» يمل هذا على الفهم الشعبى القديم القائل

جسمانية مخلوقة بطبيعة الشكل الحيواني التي حبست فيه. وذكرونا هذا أيضاً بأوفيد، فهي هي «ليو» مرة أخرى التي مسخت بقرة:

«ولقد أنكرتها جنيات البحر وما عرفنها...
وبقيت مثار إعجاب الأب ودهشة شقيقاتها
يطعمها الأب يديه الأوراق التي يقطعها
فتلثم يديه بفيها وتعلقهما بلسانها، وهي
لا تملك أن تبصع عن شيء وتلمس هذا
المجر من نفسها فتنهمر دموعها» (٢٢).

وهناك كذلك الحورية الأركادية التي مسخت دبة،
والتي تحولت توسلاتها إلى زمجرة مخيفة:

«فأخذت تبث حزنها بأنين متصل وتفرغ
للسماء برفع يديها بعد تحويلهما إلى
قدمين» (٢٣).

أما في حكاية الشيخ، فتتبدل بصيرة ابنة الراعي إلى
«حقيقة» هذا المخلوق - المعجل - إلى ما وراء صورته
الظاهرة، وهي الطرف الذي يستطيع تخليصه وإرجاعه
إلى صورته الأولى، لتطابق الشكل مع الجوهر أو الروح،
بعد أن مثل المسخ نزاعاً واضطراباً للهوية. ورغم حل
المقدة في نهاية الحكاية وعودة الابن للمسوخ إلى هيئته
الإنسانية، فإن عقاب الزوجة الأولى يكون في مسخها
إلى غزالة ويقالها على ذلك في صحبة الشيخ زوجها،
وهو المشهد الذي بدأنا به. فلا يزال إذن الانجهاه
متمثلين في الحكاية: العالم المختلط في هويات مخلوقاته،
والعالم المحافظ على الحدود والقواصل.

وفي حكاية الشيخ الثانية الذي يصطحب معه
كلبتين، هما أخواه اللذان حاولا قتله بإلقائه من سفينة
كان الثلاثة عليها، وعندما تنقله زوجته (العفريتة) تعاقب
الأخمين بمسحهما إلى كلبتين، وقد جريا إلى الشيخ
أنحيهما «وبكيا وتعلقا به». فالمسخ هنا أيضاً يرتبط
بعقاب، ويتضمن كذلك فكرة الإنسان المحبوس في جسد

أن ديب ماكديونالد أكد أنها من أصل عربي؛ إذ هي
عربية الطراز تمت إلى الصحراء بصلة واضحة، ويرويها
«المفضل بن سلمة المتوفى ٨٦٥م في الكتاب الذي
صنفه في الأمثال وسماه (الفخر)» (٢٤)، وقدم هذا
باعتباره دليلاً على استخدام الإطار الفارسي أو الهيكلي
الهندي ولكن لجمع حكايات عربية أصيلة. على أية
حال، هدفنا هو أن نتأمل جزئية المسخ التي استعملت
لبناء الحكاية حولها. إن قصص الشيوخ الثلاثة التي
يحكونها للخيال لإنقاذ حياة التاجر، تبدأ بأن كل واحد
منهم يسافر في صحبة حيوان هو في الأصل إنسان
مسوخ، عقاباً على شر ارتكبه.

الغزاة التي يصطحبها الشيخ الأول هي في الحقيقة
زوجه الأولى التي سحرت زوجه الثانية إلى بقرة وولدها
منه إلى عجل، ثم عوقبت بعد ذلك بأن تحولت هي
نفسها إلى غزالة. أي أن الحكاية تخشى على مسخ
مزدوج لطرف برئ - الضحية - ثم للطرف الجاني (أي
أنه ظلم أو عقاب مستحق)، مما يشير إلى وضع مقلوب
يجب أن يصحح. ولكن ما يسترعى الانتباه هو الاهتمام
السردى بتفاصيل تصرفات المخلوقات المسوخة
وسلوكتها؛ فعندما يهم الشيخ بلهج البقرة «تصبح وبكى
بكاء شديداً، ويتكرر الشيء نفسه مع المعجل الذي
«يقطع حبله ويجري» إلى الشيخ الذي «يتسرخ ويولول
وبكى». فالشعور الإنساني والفهم والإدراك، بل القدرة
على إظهار مشاعر الخوف والترجي، هي ملامح من
صميم هذه الخرافة، ولولا هذه الجزئية بالذات ما كان
للحكاية من أثر في نفس سامعها البني، ولا كان لها
تأثير من الناحية الفنية على قارئها. فالهوية الإنسانية تنبع
من نقت الغطاء أو الجلد الحيواني، ولكن دون القدرة
الكاملة على الاتصال أو الإفصاح (التمثل في الكلام
المباشر طبعاً)، مما يكسب المشهد سمة الكابوس: تطويق
وانغلاق جسد لروح تبغي الخلاص والإعلان عن
نفسها، ولتستطيع أن تتحرك إلا من خلال قدرات

السحر نوعاً من الضرر لا يصل إلى حد القتل، ويعيد عن العفو في الوقت نفسه، أى أن المسخ هنا حالة بينية ليس فيها حياة بشرية كاملة وليست نهاية مؤكدة للحياة، ولكنها استمرار لحياة منقوصة ممسوخة إلى درجة أقل من الأصل (فى «أوفيد» يرد تعبير «عذاب بين بين» على المسخ الذى لا هو نفى ولا موت - كما تتضرع «مورها» الألفة إلى الآلهة قائلة: «... إني غير راضية في أن أدنس الأحياء ببقائى بينهم ولا الموتى بذهابى إليهم، وإننى أتوسل إليكم أن تذهبوا بى بعيداً عن مملكتى الموتى والأحياء، وأن تمشغوني كائنات آخر تمتنع عليه الحياة والموت معاً»).

ويحول المغرقت إلى قرد، وبعد هذا أقصى وسيلة للتعليل؛ حيث الهبوط المروع إلى أقيع شكل ممكن من صورة الإنسان المكرم. ولا يفتونا هنا ذكر ما ورد فى القرآن الكريم عن صورة القرد باعتباره رمزاً للقيح والحالة البنية مقارنة بالإنسان، وفى الآيات التى توضح غضب الله - سبحانه وتعالى - على اليهود («فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» - البقرة ٦٥، «فلما عتوا عن مآثروا عنه قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» - الأعراف ١٦٦).

ومن لزوميات أبى العلاء المعرى البيت التالى:

فما بال هذا العصر ما منه آية

من المسخ أن كانت يهود رأيت مسخاً (٢٤)

أى أنه يشير إلى ظهور «المسخ» فى عصر بنى إسرائيل استناداً إلى الآيات القرآنية المذكورة. لكن المفارقة فى حكاية القرد المسوخ فى (ألف ليلة) أن هذا القرد القبيح سيظهر قدرات مرتبطة بقيمة جمالية، وهى موهبته على كتابة الخط العربى الجميل وإنشاد الشعر عن طريق الكتابة. فهنا تأكيد على التفاعل بين القبح والجمال، قبح الشكل الخارجى وجمال الموهبة الداخلة.

تجدد، هنا، توسعاً ملحوظاً فى تجربة الكائن المسوخ؛ فهو يحكى بنفسه عن التجربة، ويرى من

لا ينتمى إليه، ويسعى دون جدوى إلى الإفصاح عن مشاعره الإنسانية. وفى حكاية الشيخ الثالثة تكرار لنمط الأولى: المسخ المزدوج والزوجة الشريرة الخائنة التى تبدأ بممارسة السحر ومسح الزوج إلى كلب عند اكتشافه خيانتها، ثم عقابها بواسطة بنت الجزار بتحويلها إلى «بغلة»، وهنا نجد الزوج المسوخ إلى كلب يذهب إلى مكان جزار لياكل من فضلات اللحم، وهو التصرف «الطبيعى» لحيوان يسمى لإشباع جوعه. والبغلة يسألها الجنى فى آخر الحكاية عن صحة قصتها فتزد عليه بأن «تهز رأسها للإشارة بنعم»، وهى محاولة أخرى للاتصال والتعبير والمخرج من الصورة التى تم حبسها فيها؛ فهى برغم سجنها فى صورة جليلة، مازالت تفهم وتستطيع الرد فى حدود طاقاتها الجندية.

(أ) تبدأ الحكايات الثلاث وتنتهى بمشهد يجمع بين إنسان وإنسان آخر مسوخ، يعود الضحية إلى صورته الأولى ولكن الجانى يبقى على حاله.

(ب) فى القصص إشارات مهمة إلى سلوك الإنسان المسوخ وفهمه وإدراكه، ومحاولاته غير الناجحة تماماً فى الاتصال، وكل هذه الإشارات تدل على هوية مختلطة.

(ج) تقدم الحكايات عالماً مغلوفاً متغيراً؛ تطمس فيه بسهولة الفروق بين الإنسان والجن والحيوان، ويقابله الاتجاه إلى تصحيح الأوضاع وتأكيد الفرق بين الإنسان المكرم والحيوان الأدنى منه على سلم الكائنات. وتكرر تلك العناصر بنوع من التوسع فى حكايات المسخ الأخرى. أى أن حكاية «الجنى والتاجر» هذه تعتبر القصة النواة، بالنسبة إلى موضوع التحول، التى ستتشعب منها خيوط عاقلة، كما سنرى.

مثلاً، فى حكاية «حمل بندق والثلاث بنات»، تأتى حكاية الصملوك الثانى مع المغرقت الذى اتهمه بخيانة عروسه الصبية معه، فأراد أن يسحره على أى صورة يختارها: كلباً أو حملاً أو قرداً، باعتبار ذلك

وتجسيدا لماهية الذات وكنهها الخالص...
تجسيدا لعملية التغير والتطور والتحول»^(٢٧).

يبحث روي ويليس في كتابه (الإنسان والحيوان) (Man and Beast) العلاقة الرمزية بين الإنسان والحيوان على مر العصور، خاصة في مجال المعتقدات الشعبية في أفريقيا. وما يهمنا هنا، هو أنه يخلص إلى أن الحيوان يستخدم مثلاً أو رمزاً في الفكر الشعبي، بل في الفكر الإنساني البدائي بصفة عامة. وقد نشأ هذا بسبب:

«علمية الحيوانات من حيث هي كانت لها دلالة رمزية كبيرة، فالحيوان يقسم داخلنا باعتباره جزءاً من موروثنا البيولوجي الممتد من حيث كوننا آدميين، وفي الوقت نفسه فهو بالطبع مخلوق خارجنا وخارج المجتمع الإنساني الحق، أي أن صورة الحيوان الرمزية صورة ثنائية مطابقة للثنائية القائمة في المجتمع الإنساني في الشخصية الإنسانية بين الواقع والمثال...»^(٢٨).

فعملية المسخ، إذن، تأكيد على هذه الثنائية في النفس الإنسانية؛ ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل، الحيوان مقابل الإنسان، الطبيعة العليا مقابل الطبيعة الدنيا، القبح مقابل الجمال، التغير مقابل الاستمرار.

وكما في حكاية الشيخ الأول السابقة، تنفذ بصيرة بنت الملك مباشرة إلى الهوية الحقيقية للقرود الموجود ببلاط الملك، ويتركز المشهد الذي تغطي فيه وجهها كما تفعل أمام الرجال الغريباء، فيتمجّب أبوها ثم تعلن هوية الكائن الحقيقي داخل صورة القرود، وهو رجل، وابن أحد الملوك، ونصرف أنها - مرة أخرى - تعلمت السحر ومنه «فن المسخ»، عندئذ يطلب منها الملك تخليص هذا الشاب الطريف اللبيب. أي أن كون هذا الشاب قروداً لم يحل دون التعبير عن ملامح شخصيته الأساسية: روحه وذكاءه وأدبه وموهبته، فما تقدمه لنا

وجهة نظره من حيث هو قرود إنسان كيف كان التعامل مع ركاب السفينة والملك والحاضرين ببلاطه، وهو أيضاً يكي وتسيل دموعه حتى يحن عليه ريس المركب التي قفز فيها، ويستخدم الإشارات في محاولة إقناع من على المركب أن باستطاعته الكتابة، وذلك كله يمثل تعبيراً عن هويته المختلطة. وفي هذه الحكاية، خصوصاً، دلالات رمزية مثيرة للاهتمام بسبب هذا الاستخدام لحيوان القرود وما له من تاريخ في عالم الرمز (وفي «ألف ليلة» حكايات أخرى يرد فيها القرود، ولا مجال لها هنا، ما يهمنا استخدام القرود مسخاً لإنسان...)، فقد كان القرود دائماً في التراث الشعبي القديم رمزاً مزدوجاً: فهو يمثل الحكمة والذكاء مثل الإنسان الذي يتعلم عن طريق المحاكاة، وفي الوقت نفسه هو حيوان كرهه يتخذ رمزاً للشيطان وطموحه الدائم غير الناجح في محاكاة الخالق. وتوازى هذه الطبيعة المزدوجة لطبيعة الإنسان العليا والدنيا في الوقت نفسه^(٢٩). ويقول هـ.و. جانتسن، في دراسته عن تاريخ استخدام القرود في أدب العصور الوسطى وعصر النهضة، إن معظم الخرافات الكلاسيكية القديمة في تعاملها مع القرود وضعت في إطار إنساني وليس في بيئة الحيوان، واتجه واضعوه هذه الحكايات إلى الحكم على القرود، خصوصاً، بمقياس إنساني، مما يظهر ذكاءه وتفردته بالنسبة إلى بقية الحيوانات، كما يظهر أيضاً مكروه المكشوف والأعيب التي تجعله كرهها، مثلاً للقيح والتلني صورة وجوهها^(٣٠)، وهذا ما يجعله مناسباً جداً في سياق حكايتنا؛ فالصعلوك الخول قد شاهدها في الجزء الأول من حكايتنا إنساناً، والآن نشاهدها حيواناً قروداً ذا قدرات خاصة وذكاء ملحوظ يثيران عجب الحاضرين والملك، إذ يتناقضان والشكل القبيح الوضع. مرة أخرى، يخلق هذا التناقض الدلالة الرمزية فيكون:

«تركيز الانتباه هنا على آلية التحول نفسها التي تصبح رمزاً لتجاوز وتخطي ما وراء الشخصية الفردية - إلى ما وراء التفرد

مختلفة متدرجة من الحيوانات والطيور. حتى الأماكن التي كان يدور فيها الصراع، تراوحت بين أرض القصر إلى الهواء إلى الماء في البركة، حتى انتهى الأمر بكليهما إلى النار والرماد، أي غطى العراق عناصر الطبيعة الأربعة منتهياً إلى أشد العناصر فتكاً، المرتبطة بالفناء المؤكد الذي ليس بعده مسخ أو تحويل إلى شيء آخر.

يقدم المشهد، إذن، إحاطة شاملة ممتدة إلى عناصر الطبيعة والمكان والمخلوقات، بكل ما فيها من إنسان وحيوان ورجن ونبات، وهذا مناسب جداً لفكرة ثنائية التغير أو التحول مقابل الاستمرارية والثبات، وهي من أهم الازدواجيات التي يهيم عنها المسخ من حيث المستوى الرمزي؛ فهي ازدواجية الوجود كله (وفي نهاية كتاب «أوفيد» يؤكد أن المخلود والتغير وجهان لعملة واحدة، وهما يوجدان بالكون في الوقت نفسه، فهو يربنا كيف أن الموت كأنه لا وجود له.. فلا يموت أي كائن ولكن ينتقل من شكل إلى شكل.. وهكذا لا يفتى أي شيء في هذا الكون فناء حقيقياً). ففي متابعتنا المسخ المتلاحق السريع في الحكاية، هنا، نكاد للحظات نفقد خيط التسايع، ويكاد يصعب التمييز بين هوية العفريت المتتابع، وكأن المعالم أو الفروق بين المخلوقين قد طمس، وكأن الوجود نفسه قد تحول إلى وجود سائل متلون (Protean)، تختلط فيه الكائنات والمواد والنبات، ولكنه عالم فرضوى يحتم عليه الفناء التام حتى تعود القواصل والحدود بين العوالم المختلفة مرة أخرى. وهذان هما التياران اللذان تحدثنا عنهما من قبل: العالم السحري المختلط، والعالم الذي تتأكد فيه الحدود والفروق. وكما انقسمت شخصية الصعلوك على نفسها وازدوجت في صورة قرد، فهنا قد تم هنا، في هذا المشهد، بنوع من:

إعادة خلق لشخصيتهما أكثر من مرة متجاوزين في ذلك حتى مجال الحيوان إلى

هذه الحكاية يمثل إعادة عرض لشخصية الصعلوك، ليس عن طريق التكرار ولكن عن طريق انقسام الشخصية على نفسها من خلال المسخ أو التحول من كائن إلى آخر، فالصعلوك يخوض تجربة ذات أو نفس أخرى حيوانية لها سمات محددة - مثل الموهبة والظرف والذكاء - فيثبت بذلك أحقيته للأدوية في النهاية.

ويجئ بعد ذلك مشهد من أمتع المشاهد، هو الصراع بين العفريت والأميرة الساحرة في ساحة القصر، بهدف القضاء على العفريت اللعين وتخليص الصعلوك من جسم القرد. وفي الحقيقة هو صراع غريب في شكل منافسة، أو مبارزة، في القدرة الذاتية لكل منهما على مسخ النفس؛ حيث يبدأ الصراع بتحويل العفريت نفسه إلى أسد والأميرة إلى حية، ثم عقرب وحية، ثم عقاب ونسر، ثم قط أسود وذئب، وبعدها ينقلب العفريت إلى رمانة حمراء كبيرة تطير وتقع على الأرض فينتشر الحب على أرض القصر، وتتحول الأميرة إلى ديك لا تشقاق الحب.. ولكن ينقلب العفريت إلى سمكة كبيرة، والأميرة كذلك، وينزل الاثنان في بركة القصر لمزيد من الصراع، وأخيراً يتحولان إلى أسنة نار حتى يتم حرق العفريت نهائياً ويصير كوم رماد. وبعد التغلب عليه، وعودة القرد إلى صورته الأولى، تستسلم الأميرة إلى شر النار وتحترق هي الأخرى وتنتهي إلى كوم رماد آخر بجانب العفريت. والمشهد يتحرك في تلاحق سريع، أو في خط متعرج، من خلقة إلى أخرى، من العفريت إلى الأميرة ثم إلى العفريت، وهكذا. فيصبح هذا المشهد - شديد التركيز - كأنه المشهد الثوة لحكايات المسخ كلها، أو المشهد الذي يطوى على أكبر قدر من الرمز؛ أولاً، نلاحظ أن الصراع هنا استلزم التحول إلى خلق وأشكال بديلة لاكتساب قدرات جسمانية أكثر فاعلية، وتم ذلك بطريقة تصاعدية؛ فكلما انقلب العفريت إلى حيوان أو طائر معين انقلبت الأميرة إلى حيوان أو طائر أكثر افتراساً وشراسة منه، كأنه عرض مشير لطبقات

(٣) نكتشف أن هذا المسخ عقاب لخيانة أو غيرة، أو عقاب على شر معين.

(٤) تنتهي حكاية الصبيبة بأن الكليتين لا تزالان معها، تعيشان كأختيهما فعلاً، ولكن على أنهما كلبتان لم يفك سحرهما.

ولكن ما يميز هذه الحكاية هو المشهد الذي تتضمنه عن المدينة المسخوطة التي وصلت إليها الأخوات الثلاث، عندما قامت المركب ودخلت ببحراً غريباً، وشاهد الجميع ملحة عجيبة كل من فيها حتى - الملك والملكة على عرشيهما وفي قصرهما - مسخوط أو مسوخ حجارة سوداء والجميع ثابتون في مواضعهم لا يتحركون، وكل ذلك بسبب أنهم كانوا مجوساً يعبدون النار، لم يهتدوا رغم التحذير والإنذار حتى حل عليهم مقت وسخط من الله ومسحوا حجارة سوداء. ويعلق ديفيد بينولت على كلمة «مسخوط» باعتبارها مرادفاً لـ «مسوخ» التي ذكرت في هذه الحكاية فقط على أنها مسخ، ولكن سببه المباشر الغضب الإلهي، نظراً لأن جلد الكلمة (س.خ.ط.) مرتبط بمعاني الكراهية أو الغضب الشديد أو عدم الرضا والاستهجان^(٣١). أى أن السخط أو المسخ هنا، خصوصاً، له معنى ديني واضح، وهو تفسير أو تحول يشع إلى شكل قبيح فيه تجهد كامل للإنسانية، وذلك عقاباً أو استحقاقاً لغضب الله وبطشه. ونلاحظ أنه، في حالات المسخ الأخرى، يستخدم في الحكايات تعبير «الانقلاب» من صورة إلى أخرى، أو «الخروج» من صورة إلى أخرى. ولكن في حكاية المدينة المسخوطة - التحولة إلى حجارة - تستخدم كلمة «المسخ» مرات عدة، مقرونة في الوقت نفسه بكلمة «مسخوطة»، وذلك بسبب الصبيبة الدينية للمسوخ هنا، وربما بتأثير من الآية القرآنية التي ذكرناها في البداية (يس، ٦٧)، التي تشير مباشرة إلى المسخ الإلهي إلى حجارة ثابتة لا تتحرك عقاباً وغضباً من الله عز وجل.

مجال النبات والمواد. أى أن الذات تزوج ليس عن طريق تكرار نفسها ولكن عن طريق أن تصير «الأخرى»؛ تصير الشيء الآخر المختلف^(٣٢).

ومن ضمن ثنائيات المشهد، أنه صراع بين جنى وإنسى، رجل وامرأة، خير وشر... إلا أن انتهائهما إلى فناء يشير إلى أن طرفي أى ثنائية من الضروري أن ينفي أحدهما الآخر، حتى يعود الاستقرار والاستمرار. وتعلق إحدى الكاتبات على هذه النهاية بشرحها أن عمليات المسخ المقدمة هي رمز للرغبة في تغيير بنية الواقع بطقاته الجامدة، ولكن هذه الرغبة أو القدرة مؤقتة وملمرة لنفسها:

«من أجل إعادة تأسيس الترتيب الطبيعي للأشياء ومن أجل إعادة تأكيد الحدود الطبيعية القائمة في بنية المجتمع - التقسيم بين الإنسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى، بين الذكر والأنثى - يجب على الأميرة أن تدمر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد»^(٣٣).

أما قصة كهري الصبايا في حكاية «الحمال والثلاث بنات»، فهي محاكاة لما سبقها، وتسير على النمط نفسه في قصة الشيخ الثاني في «الجنى والتاجر» في جزئيات ثلاث:

(١) قصة الأخوات الثلاث بدلاً من الأخوة، وتقوم الاختناي بالقاءها من السفينة في محاولة قتلها، وبكافأها جنية بأن تسحر أختيهما الشريرتين إلى كلبتين.

(٢) تبدأ بمشهد الحيوان الذي هو أصله إنسان، ونعود بالزمن للوراء لمعرفة سبب المسخ، ونرى أيضاً الكليتين تبيكان وتحركان رأسيهما، والأخت تمسح دموعهما وتضمهما إلى صدرها وتقبل رأسيهما.

ونلاحظ أن الكلب، في انتقاله من مكان إلى آخر، وفي التقائه بشخص لم يأت، يتحسن أسلوبه بعض الشيء في التعامل مع الأفراد، كأنه يكتسب تدريجياً مهارات من الاتصال تناسب هذه الطبيعة المختلطة (عقل إنسانى وطبيعة حيوانية)، فبعد هروبه من ضرب الزوجة المبرح ووضعه ضحية مثيرة للشفقة، لا يملك من أمره شيئاً، تجده مع الجزار في محاولة واعية ذكية لتحسين وضعه وحماية نفسه. ورغم فشل المحاولة الأولى، فإن تعامله مع الخباز يمثل تطوراً آخر في تكيفه مع طبيعته، ويتحسن أسلوبه أكثر في كيفية الاتصال بالجنس البشرى بعد أن أصبح منعزلاً عنه. والنفارقة الأخيرة في الحكاية هي أن سيدى نعمان نجح في ترجمة أحاسيسه الإنسانية ونقلها (تودده إلى الخباز ورويته في حمايته)، ولكن الخباز يعتبر كل هذه التصرفات صادرة من كلب ظريف ودود.

يذكرنا الجزء الثانى من الحكاية بقصة القرد فى حكاية الصعلوك الثانى، فيفاجأ الجميع بقدرة الكلب على تعرف العملة الزائفة، فينحاز جانباً عن بقية العملة الصحيحة بأن يضع حوافره عليها (مثلما فرجى) الناس بقدرة القرد على الكتابة وقول الشعر). كأن هذه القدرة التى تتسم بالذكاء والبصيرة والمهارة، هى النقطة التى يجب أن يمد فيها الشخص للمسوخ إلى أصله (مثلما حدث مع القرد / الصعلوك). فكلما بدت للعيان هذه المهارات العقلية، تحررت القصة في اتجاه حل العقدة ولإبطال المسخ، كأن الكائن محور الحكاية صبار الآن مستحقاً لأدميته بعد أن حرم منها، وبعد خوض تجربة الانسلاخ عن ذاته الإنسانية والانسلاخ عن عالم المخلوقات الذى ينتمى إليه بعقله وإدراكه، وفرض عليه أن يقطع خارجه، يتفرج عليه ويراقبه ويحاول الاتصال به، وهذا يمثل تمريزاً لقدراته وتركيزاً لها في محاولة استغلالها بطريقة جديدة. وبالفعل، تكون هذه القدرة على التمييز التى يبدىها الكلب سبباً يقوده إلى المرأة التى تبطل السحر وتميده إنساناً، وتسحر زوجه البجائية إلى بطة، وهكذا تعود

وأخيراً، نعرض لحكاية سيدى نعمان التى تسيّر على نهج حكاية الشيخ الثالث في «حكاية الجنى والتاجرة»، من حيث الشخصيات والأحداث، ولكن مع توسع مثير في تناول موضوع المسخ وتسجيل تجربة البطل المحول إلى كلب. نذكر أن الشيخ الثالث قد سحره زوجه عند اكتشافه خبايتها إلى كلب، ونراه يذهب إلى جزار لسد رمقه، ولكن سرعان ماكتشف حقيقة ابنة الجزار وتميده إلى صورته الأولى وتسحر زوجه بطة. وهذه أيضاً هى المخطوط المعرّضة لحكاية سيدى نعمان الذى يكشف أن زوجه غولة وساحرة فتسخره كلباً، ويتبع ذلك روايته المغامرات والصعاب التى تواجهه في صورته التى تحول فيها إلى كلب، بكل تفاصيل محاولته الهرب من الزوجة الساحرة وضربها له بالعصا، وكيف أنه فقد جزءاً من ذيله عندما أغلقت الباب عليه لتمنعه من الخروج ولكنه أفلت. ثم يحكى ما يحدث عند الجزار ومحاولته الإنصاح له عن أنه يريد أن يمكث عنده للحماية وليس فقط من أجل قطع اللحم التى يلقىها إليه، ويحاول التصرف في حدود خلقته الجديدة... ينظر إليه بامعان ويحرك ذيله، ولكن الجزار لا يفهمه، فيهشع بحصا إلى خارج الدكان. ويذهب إلى الخباز، وسرة أخرى نرى المشهد من وجهة نظر هذا الكائن المسوخ، وتتابع تكيف العقل الإنسانى المفكر مع واقع خلقته الجديدة وكيفية استخدامه إمكانيات الكلب وطبيعته؛ نراه يتصرف تصرفات الكلب: يهز ذيله، يحمل قطعة الخبز بين فكّيه، يأكل، يذغ الأشياء بخطمه أو يضع حوافره عليها، ويروى لنا كل هذه التفاصيل عن نفسه سيدى نعمان، فهو الآن يرى الناس بعينى كلب ويتعامل معهم من هذا المنظور القرد، كما أن العالم الخارجى يتوقع منه بالطبع تصرفات كلب وإدراكه. وهذه المرة، ينجح سيدى نعمان في تحقيق بعض التفاهم بينه وبين الخباز الذى يعجب به، وييقنه معه في الخبز حتى يمد أن فرغ من إطعامه.

بدءاً من أكله «التبن مثل بقية الحمير» إلى قفزاته في كل مكان. ومن أكثر المشاهد التي تذكرنا بـسيدى نعمان - الكلب - المطارد وهو يقفز ويجرى من مكان إلى آخر هارباً من الضرب والأذى، مشهد «لوشبوس» - الحمار - عندما يقفز داخل حلقة ويجهز على الزرع فيها، فينقض عليه صاحب الحديقة شامراً عصاه.

وهكذا، نجد أن تفاصيل المسخ في حكايات (ألف ليلة وليلة) ليست فقط مثيرة للاهتمام والخيال في حد ذاتها، ولكنها أيضاً تقدم أفكاراً ودلالات مقرونة برمزية خاصة، وهو استخدام قائم في أعمال أدبية أخرى. وكما رأينا، نستطيع القول إن لأحداث المسخ في (ألف ليلة) غرضاً أدبياً واضحاً يستحق التأمل، ومغزى رمزياً لا يجب التقليل من شأنه.

إلى بداية الحكاية عندما نراه يجر البغلة ويبلدها. أما هو، فقد نال خلاصه بتحملة معاناته وتكيفه مع أزمته.

وفي تفاصيل تصرفات هذا الكلب/ الإنسان أصداء من تفاصيل حياة «لوشبوس» الذي مسخ حماراً في الرواية اللاتينية القديمة (الحمار الذهبي - The Golden Ass) لأپوليوس، وفيها يحكي لنا البطل نفسه عن كيفية سحره وتحويله إلى حمار يقص مقامراته، والصعاب والمفارقات التي تصادفه في حياته في صورته باعتباره حماراً (٣٢)، وكل ما يراه ويسمعه ويصادفه، يرويه من وجهة نظر حمار، وكل تصرفاته وتحركاته تطابق هذه الخلق، إلا أنه «احتفظ بشعوره وفهم الإنسان» (٣٣). وبجانب ذلك، نجابه في الرواية الطويلة، من خلال تنقلات «لوشبوس»، بحثاً عن طريقة لخلاصه من السحر الذي مسخه، تفاصيل كثيرة عن هذه الحالة القريضة،

المواش

- (١) انظر تعليق رقم (٥) في شرح التلويحات لأبي العلاء للمري، إشراف ومراجعة حسين نصار - الجزء الأول، ص ٣٨٠، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٩٢.
- (٢) مسخ الكائنات لأوليد، ترجمة وتقديم لروت حكاية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢. الطبعة الثالثة - ص ٢٧.
- (٣) انظر المرجع السابق، ص ٢٧.
- (٤) Mia Gerhardt, *The Art of Story - Telling*. Leiden: E.J. Brill, 1963. p. 309.
- (٥) Harold Skulsky, *Metamorphosis: The Mind in Exile*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1981. p. 27.
- (٦) المرجع السابق، ص ٣٦.
- (٧) Irving Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley: Univ. of California Press, 1976. p. 17.
- (٨) المرجع نفسه، ص ١٩.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٥، ٦.
- (١٠) انظر (فرد جرونيوم):
- (١١) انظر مقدمة ترجمة كيلة وهدنة: حكايات يهاجا: *Kallih and Dimnah: The Fables of Bidpai*, trans and notes L.G.N Keith - Falconer. Cambridge: University Press, 1885. p. xiii.

- (١٢) سهر القلملاوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، ١٩٥٩، ص ٢١٢.
- (١٣) عبدالحميد يونس، الحكايات الشعبية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٣٢.
- (١٤) Lutz Röhrich, *Folktales and Reality*. Trans. by Peter Tokofsky. Bloomington Indiana Univ. Press, 1991, p. 73. (The original German edition: 1979).

- (١٥) المرجع نفسه، ص ٨٢.
- (١٦) نفسه، ص ٨٣.
- (١٧) انظر Mia Gerhardt ص ٣٠٩.
- (١٨) Röhrich ص ٧٦.
- (١٩) المرجع نفسه، ص ٧٩.
- (٢٠) سهر القلماني، ص ٢٠٩.
- (٢١) انظر: D.B. MacDonald, «The Earlier History of The AN» *Journal of the Royal Asiatic Society*, Part III (1924), pp. 353-397.
- (٢٢)
- (٢٣) انظر ترجمة ثروت عكاشة «سبع الكائنات والأولاد الهبة العامة للكتاب» (الطبعة الثالثة، ١٩٩٧)، ص ٢٦.
- (٢٤) المرجع نفسه ص ٦١.
- (٢٥) في شرح التلويحات لأبي العلاء المبري، ص ٢٨٠.
- (٢٦) H.W. Jonsson, *Apes and Ape Lore in The Middle Ages and The Renaissance*, London: Univ. of London 1952.
- (٢٧) المرجع السابق ص ٣٩.
- (٢٨)
- (٢٩) المرجع السابق ص ٩.
- (٣٠) Sandra Nadaff, *Arabesque*. Illinois: North - Western. Univ. Press, 1991. p.73.
- (٣١) المرجع السابق ص ١٠٥.
- (٣٢) David Pinault: *Story - Telling Techniques in The Arabian Nights*, E.J. Brill, Leiden, 1992.
- (٣٣) «Greek Form Elements in The AN », p.290.
 «The Golden Ass of Lucius Apuleius», Trans. by William Aldington. London: The Abbey Library, opt. of 1639 ed.
 «غير دقون جرونيادوم» إلى انتباهي؛



قصص الحب فى الليالى

البنى والوظائف

محمد رجب النجار *

أمامها الكثير من الروادع الدينية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية والقمعية الذكورية والسلطوية، بدءاً بالحكاية الإطار (شهرار وشهرزاد) وانتهاء بألف ليلة وليلة من القصص أو الحكى، كانت المرأة طرفاً أو موضوعاً حاضراً فيها؛ ومن ثم تكاد لا تخلو حكاية من الحكايات (الليالى) - رئيسية أو ثانوية - من موضوع الحب والمرأة؛ هذا الموضوع الذى يحاول هذا المقال أن يقف عند واحد من أهم أبعاده أو تجلياته، وهو «قصص الحب فى الليالى» فى محاولة لتحديد بعض أشكاله القصصية التى عنت بها (الليالى) عنابة مباشرة، تعبيراً أدبياً عن بعض أنماط العلاقة العاطفية السائدة بين الجنسين فى مجتمع (الليالى)، وتمثلت معه (فالمقال إذن ليس بحثاً فى المرأة ولا بحثاً فى الحب والجنس) تماثلاً قصصياً، انطلاقاً من كون (الليالى) ذاتها سرداً قصصياً شعبياً لا يأنه بالمخرمات أو الممنوعات الجنسية - فى بعض القصص - ولا يقبل بالنفق الاجتماعي، وانطلاقاً من كون شهرزاد - الراوية

إذا كانت (ألف ليلة وليلة) هى قصة القصص فى التراث الشعبى العربى، فإن الحب - بغير منازع - هو قضية القضايا فى هذه الليالى العربية التى ملأت الدنيا وشغلت الناس قروناً متطاولة، عربياً وعالمياً. الحب إذن - بعلاقاته الاجتماعية والدينية - محور (الليالى) وموضوعها الأكبر، عالجته - لغايات تعليمية وتربوية وجمالية؛ كاشفة عن أهم أنماط العلاقة العاطفية بين الجنسين، فى جراحة متناهية، وساطة متناهية كلكك، بل فى لغة مباشرة يحسها عليها أكثر الكتاب شجاعة، وأكثر الإبداعات الأدبية... لأنها، ببساطة شديدة، لغة تستند - فى صياغتها الشعبية - إلى قاعدة دينية لا تجد فى اللفظ الجنى الصريح حرمة أو مظلوراً، كما سترى وشيكاً، كما تستند فى مضمونها إلى واقع عربى قاهر. لهذا، لا غرو أن تكون (الليالى) «ديوان المرأة العربية» القاهرة المقهورة عبر العصور، فى مجتمع بطريركى وضع

* أستاذ الأدب الشعبى: كلية الآداب، جامعة الكويت.

هذا على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجدة، والرغبة بها عن لبسة الرياء والتصنع.

ولم يكن صنيع شهزاد غير ذلك في (الليالي)، فتقطع الكثيرون في اتهامها بالجون والخلاعة، نفاقاً ورياء، و (الليالي) منها براء، على نحو يتأكد مع تحديدنا أنماط أو أشكال قصص الحب في (الليالي) وظائفها البنائية والدلالية.

مدارات الحب والحكي

إذا كانت الحكاية الإطار - إذا جازنا وظائفها السردية، وتحديد ثنائية الراوي والمروي عليه - تنطوي كما تنطوي من رؤية شهرزادة، بدئية، قوامها الشك في النساء، فإن حكاياتها المروية تنطوي كما تنطوي من رؤية شهرزادة مضادة، غايتها أن تعيد، لا لشهرار وحده، بل للمجتمع الشهراري كله، ثقته بنفسه وبالمرأة معاً (التي احتلت حكاياتها أكثر من ٦٧٪ من عدد الليالي و٧٣٪ من عدد القصص والحكايات)، وأن تفصح «ملف» المرأة، والحب، والجنس، ذلك الملف «المسكوت عنه» دائماً في الثقافة العربية الرسمية، عبر هذا الكم الزمني والقصصي في (الليالي)، لنقف معها على كل أنماط العلاقة بين الجنسين، مشروعة أو غير مشروعة، دون تحيز مسبق إلى جنس على آخر.

إن الشكوك التي انبثت عليها الحكايات/ الإطار - وهي شكوك تستهدف التشكيك في طبيعة الأنثى ذاتها - قد استندت في دعواها على ثلاث حكايات تؤكد هذا الشعور السلبي، منها حكاية شهرار مع زوجته، وحكاية أخيه الملك شاه زمان مع زوجته أيضاً، وكلتا الزوجتين خانت زوجها مع عبد أسود (رمز الغريزة الجنسية غير المشروعة). وحين قرر الملكان هجر مملكتيهما بحشا عن المواساة التي لم تكن - حين وجداهما - إلا مأساة تؤكد ظنونهما؛ فالمرأة هي المرأة،

والأنثى - تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملًا طبيعيًا وإنسانيًا، يتم عن احترامها المطلق للفرائز الطبيعية، وبذلك تخررت من كل «المكبوتات» الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب - عبر عشرات القصص والحكايات - تعاملًا عاديًا، على الرغم من كونه واحداً من بين أكثر الفرائز تعرضاً للحيرة والارتباك، ضمن أطر سوسيوثقافية بالغة التعقيد سائدة في مجتمع (الليالي)، فتحدثت عنه بمسميات الأنبياء، ما دام الله خالقها، وتعاملت معه القرآن - المرجعية المقدسة - على نحو نستدعي معه مقولات عالم تراثي كبير، هو ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) في مقدمته المستنيرة لرايسته (عيون الأخبار) حين قال:

«وإذا مرَّ بك حديث فيه إفساح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحش فلا يحملنك الخشوع أو التواضع على أن تصبر عندك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المآثم في شتم الأعضاء، وقول الزور والكذب، وأكل لحوم الناس بالغيب... فتفهم الأمرين، وافرق بين الجنسين».

ومن الجدير بالذكر أن ابن قتيبة أيضاً يرى أن ذلك «علامة» صحة وثقة (مجتمعية)، وأن ذلك كان يدين السلف الصالح، في عصور الازدهار، بعيداً عن النفاق الاجتماعي، وأنه يكون أكثر ما يكون في مدارات الحكى أو القصص (على نحو ما فعلت شهر زاد)، فيقول أيضاً في مقدمته:

«ولم أترخص لك في إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هجيراً على كل حال، ودينك في كل مقال، بل الترخص فيه عند حكاية تحكيها أو رواية ترويها، تنقصها (تفسدها) الكناية، ويذهب بحلاوتها التعريض. وأحببت أن تجرى في القليل من

أحدهما عروبة هذه الحكاية، فقد رواها ابن عاصم (ت ٢٩١هـ) في «الفاخرة» (ص ١٧١) عندما يتحدث عن المثل النافع «حليث خرافة» الذي يؤكد النبي محمد (ص) أنه حق (مسند ابن حنبل، ٦: ١٥٧)؛ الأمر الذي يفسق بدوره على حكايات (الليالي) وخرافات مشروعية دينية.

الأخر: الأنماط النسوية التي تعرضها الحكاية؛ فهي أنماط إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهي بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء.. وهذا يعني - دون إطالة - أن شهزاد شرعت منذ اللحظات الأولى في زعزعة الثوابت الكامنة في ذهن شهریار.. وعلى هون.

وتوالي (الليالي)، ويتوالى معها الحكى/ الحياة، في مغامرة شهزادية محسوبة، فتتوزع الحكايات، وتتعدد الموضوعات، لكن يبقى موضوع الحب، من بين كل الموضوعات، وحكايات الحب، من بين كل الحكايات، المحور الأكبر لـ (الليالي)، ولشهزاد - الراوية والأشئ - لتثير من خلال (المروى) ما هو (مسكوت عنه) في تلك العلاقة الشائكة، والمعقدة، بين الرجل والمرأة. وظاهر الحكى يوحي بأن شهزاد ضد المرأة، وباطن الحكى يشير إلى عكس ذلك. وهنا تكمن عبقرية شهزاد (وهو ما ينفى عن «الليالي» صفات طبقية أو استعملاكية موروثية أو حديثة من أنه «كتاب غث بارد» على حد تعبير النديم الوراق... أو كتاب «فحش ومجون»؛ ذلك أن شهزاد حين تحكى هذه العلاقات تعرض لها في حياد ملحوظ، دون انحياز لجنس على آخر؛ فهي لاتنفي - مباشرة - الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضاً تجعل الرجل قسيماً لها في الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقسم جسور الثقة بينهما على أسس جديدة، قوامها التواد والتراحم والفهم والمعرفة، وأن حقيقة العلاقة بينهما ليست علاقة تضاد أو تنافر، بل علاقة تكامل وتكافل. وهذا الحب الإيجابي عند شهزاد؛ حب يسعى إلى قهر الانفصال الإنساني،

ملكة أو غير ملكة، والخيانة طيبة مركبة فيها. كما تقرر - المأساة - أيضاً حقيقة أخرى، هي عجز الرجل (الملك) أو (المارد) لإزاء كيد المرأة، على نحو ما تجلى في حكاية العروس التي اختطفها المارد ليلة عرسها، ووضعها في صندوق عليه أقفال سبعة، خبأه في أعماق البحر المحيط، وها هي تجبر شهریار وشاه زمان معاً على موافقتها في وجود المارد نفسه، وتبأى بأنها فعلت ذلك مائة مرة في إحدى نسخ «الليالي» (نسخة محسن مهدى) وخمسماية وسبعين مرة في الطبقات المصرية والبيروتية.. عندئذ يقرر الملكان العودة، ولسان حالهما يقول: إذا كان هذا حال النساء مع الملوك، فكيف حالهن مع الرعية؟ تستشري الرزية في الانتقام الدموي، يعود شهریار بهدف الانتقام، حالاً يصل بقرار قتل زوجته، تدق ساعة الانتقام من الجنس الآخر، فيكون قرار شهریار - تحفزه روح الانتقام وسوداوية الزواج - أن يتزوج كل ليلة امرأة «عذراء» ثم يدفع بها بعد أن يقضى ليلته معها إلى وزره ليقتلها، واستمر شهریار على هذا الحال الدموي ثلاث سنوات، حتى لم يبق في المدينة بنت تتحمل الوطء (١٠: ١). عندئذ تملر على وزره الحصول على فتاة «بكر» سوى ابنته «الكبرى» شهزاد التي توسلت إليه قائلة: «بالله - يا أبت - أشتي أن أكون زوجة لهذا الملك، فإما أن أكون فداء لبنات المسلمين، وسببا لخلاصهن من بين يديه، وإما أن أموت وأهلك ولئى أسوة بمن مات وهلك». وتبدأ - كما نعرف - تحمله منذ الليلة الأولى بأحاديث عجيبة، مطربة، غريبة «لو كتبت بالإبر على أفاق البصر لكنت عبرة لمن اعتبر». ويلفت النظر في أحاديث الليلة الأولى (قصة الجنى والعفريت) أمور كثيرة ليس أهمها تأكيد مقولة «الحكاية تساوى الحياة وغياها يساوى الموت»؛ فهذا شائع في حكايات شهزادية أخرى، مثل قصة «الملك وابنه والوزراء السبعة» وغيرها، وإنما اللافت للنظر أمران بالنسبة إلى:

«أيها الملك العظيم الشبان، إنني قلت لك أولاً: إن الذنب ليس مختصاً بالنساء وحدهن، بل هو مشترك بينهما وبين الرجال»
[الليالي ٤: ٣٠٠].

وخلاصة الرؤية الشهرزادية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة - من حيث الجنس - عبر أكثر من مائة حكاية تروىها شهرزاد - حيث لا تتوقع منها بالطبع أن تقدم لنا نظرية في الجنس أو في الحب - تتجلى - من خلالها - أنماط أساسية ثلاثة من أنماط العلاقات الجنسية، يمكن إجمالها كما يلي:

علاقة قوامها : جنس بلا حب .

علاقة قوامها : حب بلا جنس .

علاقة قوامها : حب + جنس .

أما العلاقة الأولى، فهي غير مشروعة في (الليالي)، لأنها تدخل في «الخيانة» وتتجسد هذه العلاقة في (قصص الحب الجسدي أو الشهواني).

وأما العلاقة الثانية، فهي - وإن كانت مشروعة - علاقة غير مشمرة وغير منطقية، وليست واقعية.. بل هي علاقة «مثالية». وتتجسد هذه العلاقة في (الليالي) في «قصص الحب العلوي أو الروحاني».

وأما العلاقة الثالثة والأخيرة، فهي إما علاقة مشروعة (غابتها الزواج) وإما علاقة غير مشروعة (بغير زواج)، وهي كذلك: إما علاقة واقعية (بين رجل وامرأة من البشر) وإما علاقة غير واقعية (بين رجل من البشر وأميرة من الجن). وقد تجلّت هذه التوبيخات الثلاثة الأخيرة في ثلاثة أشكال قصصية من قصص الحب في (الليالي)، هي: قصص الحب العاطفية، وقصص الحب السحرية (الخرافية)، وقصص الخطيئة أو العشق المحرم. وهذه هي الأشكال الخمسة لقصص الحب في (الليالي)، تعرض لها فيما يلي.

يحقق الوحدة والاندماج، يجعل الاثنين (في) واحد، في (نهاية سعيدة) قبل أن يذهبا «هازم اللذات ومفرق الجماعات». ومع نهاية الجزء الرابع، تكون قد انضمت الرؤية الشهرزادية التي لا تبرى ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، لتضع الاثنين في قفص الاتهام، تمهيداً لبناء العلاقات الإيجابية التي تطمح إليها.. وتكون محاوره قصصية رائعة، عن كنه العلاقة بين الجنسين، في واحدة من أروع حكايات (الليالي)، وأكبرها حجماً، وأكثرها تضميناً، وأعنى بها حكاية «وردخان بن الملك جليعاد» (٢١٩ - ٣٠١) تفجر من خلالها شهرزاد سؤالها الأخطر في (الليالي) وهو: هل «المرأة: جلاذ أم ضحية في نهاية هذه الحكاية - بعد أحداث دامية - من خلال حوار بين ملك شهريارى هو وردخان وزير شهرزادى شاب (١٤ سنة) يمثل وجهة نظر شهرزاد في الحكاية يتكلم باسمها بالطبع). وما جاء في هذه المحاوره:

«اعلم أيها الملك، أن الذنب ليس للنساء وحدهن، لأنهن مثل بضاعة مستحسنة، تميل إليها شهوات الناظرين، فمن اشتبهى واشترى باعوه، ومن لم يشتري لم يرغبوه، ولكن الذنب لمن اشتري، وعصوباً إذا كان عارفاً بمضرة تلك البضاعة (لاحظ أن الذنب هنا ذنب معرفي ناجم عن سوء فهم العلاقة بين الطرفين) وقد حذرناك، ووُلدِي من قبلى كان يحلرك، ولم تقبل منه نصيحة.. فأجابه الملك: إنني أوجبت على نفسي الذنب، كما قلت أيها الوزير، ولا عنزلى إلا التقادير الإلهية» [الليالي ٤: ٢٩٦].

ولذلك، يقف هذا الوزير (المادل) ضد رغبة هذا الملك الدموي في قتل نسائه؛ لأنه - في نظر الوزير - ومن شركاء في الخطأ والخطيئة، فكيف يسمح لنفسه بتوقيع العقوبة على طرف واحد دون الآخر، وهما سواء في الذنب... ومن ثم يؤكد مرة أخرى:

أولاً: قصص الحب الجسدى:

٥١/٢/١ حكاية الحشاش ٣٠٥:٢ - ٣٠٩

٦/٢/١ حكاية وردان الجزر ٤٠٣:٢ - ٤٠٧

٧/٢/١ حكاية تتضمن ذاء غلبة الشهوة فى النساء ٤٠٧:٢ - ٤٠٩

٨/٢/١ حكاية معروف الإسكافى ٤٧٠:٤ - ٥١١

وهى هنا بترتيب ورودها فى (الليالى).

٣/١

فى ضوء قراءتنا للحكايات السابقة، نرى أن شهزاد تسعى إلى تأكيد المضامين والمقولات التالية:

[١/٣/١]

يحمل الفعل الجنى المحرم إلى «كيد النساء» والكيد هنا رد فعل انتقامى، وليس فعلاً، ومن ثم فالمرأة ليست خاتمة بطيعة، كما يشبع عنها مجتمعها الذكورى الذى لا يرى فيها إلا شراً مطلقاً، وإن كان أثر منها صبح الرجال عن الاستغناء عنها. ولتفادى هذا الشر يجب عزل المرأة، أن تكون قعيدة بعزلها أو كسيرة بيتها.. ولكن الحكاية/ الإطار ذاتها، أو الحكاية رقم (١/٢/١) فى محاولتها درء هذا الاتهام الذكورى الجائر، تؤكد منذ البداية عجز الرجل عن تحقيق هذا الهدف بعيد المثال؛ فالمرأة - إذا أرادت - تستطيع أن تمارس الخطيئة أو الفجور، حتى فى حضور الرجل الغيور - على حد تعبير الحكاية - ولن يقف فى سبيلها شئ حتى لو كان مارداً أو عفريناً من الجن، إلا ما تختصم به ذاتها من قيم ومبادئ. ألم تستطيع العروس أن تخون المارد الذى اختطفها، ومع شهريار وشاه زمان معاً، وهما المنكوران فى زوجيهما، والمارد على صدرها فى غفوة، برغم أقواله السبعة.. وقد واقعت من قبلهما ٥٧٠ رجلاً، وأن تحصل من لم على ٥٧٢ خاتماً (الخاتم هنا مظهر ذكورى تحبلى عن الخاتم أنثوى / الرمز) على نحو يؤكد أن الخطيئة هنا

قصص الحب الجسدى أو الشهوانى فى (الليالى) هو الذى يتوقف الحب فيه عند محطة واحدة لا يجاوزها، هى محطة الإشباع الجنى المجرد، نظير لمن معلوم، مادى أو معنوى، وينضج بالوصف الجنى. وعلى الرغم من أنه يلمس - فى صراحة - بعض قضايا الجنس، ويحكى بعض التفاصيل الأخرى ذات العلاقة به، وعلى الرغم أيضاً من أن (الليالى) ترى فى العلاقات الجنسية أمراً طبيعياً وفعلاً غير مشين، فإنها لا تعترف بهذا الحب خارج نطاق المشروعية الاجتماعية أو الشرعية الدينية، وترى فيه ضرباً من الفجور أو المرض، وتسعى إلى إداثته، لكنها فى الوقت نفسه تسعى إلى تبريره... (والليالى) لا تبرىء ساحة المرأة بقدر ما تلين الرجل، ولذلك تعتمد شهزاد على رواية نصوص قصصية كثيرة من هذا النوع، دون تجميع كاذب للوقائع، أو نفاق اجتماعى مصطنع أو رياء كاذب، فالفعل الجنى هنا - ما دام مشروعاً - فعل جميل وجليل، ولكنه يظل فعلاً فظيماً خارج إطاره المشروع ومرجعته الاجتماعية والدينية. ولذلك، فإن شهزاد - أو من ينوب عنها فى الحكى - لا تستحى من تبهر الفعل الجنى فى هذا النوع من القصص، دون خجل أنشوى مصطنع فى حضرة المروى له (شهريار أو الرشيد) ومن ثم جمهور (الليالى)، طبقاً لثالثية التلق والامتاع.

٢/١ نماذج قصصية:

١٦/٢/١ حكاية المارد والعروس المختطفة ٨٠١ - ١٠

٢/٢/١ حكاية ابن الملك محمود وزوجته ٤٥:١ - ٥٢

٣/٢/١ حكاية الصعلوك الثانى ٧١:١ - ٨٣

٤/٢/١ حكاية الصبية الثانية ٩٥:١ - ١٠١

أن أقسمت على أن تخونه - في فراش الزوجية نفسه - مع «أوسخ الناس وأقذرهم» على حد تعبيرها. ويتكرر الأمر نفسه في الحكاية رقم (٤/٢/١). إن المرأة هنا - في هذه الحكايات الجنسية - ليست خاتنة بطبيعتها، ولكنها تريد أن تتقم لأدميتها (المهدورة) التي لا يريد المجتمع الذكوري أن يعترف بها. لذلك، لا غرو أن تتعاطف معها (الليالي) - ما دام الواقع نقض ذلك - فلا يحدث أن توقع عليها أية عقوبة.

[٣/٣/١]

إذا كان الواقع - كما تشير هذه القصص - قد غرس الشك في قلب الرجل تجاه المرأة - بشكل عام - فإن هذا الشك قد حدد أسلوب تعامله معها، على نحو يجسده مثل ورد في إحدى القصص يقول: «الحية والمرية لا ترفع عنهم العصية»، أي الحية والمرأة لا ترفع عنهم العصاة... ومن ثم فإن (الليالي) - دفاعاً عن المرأة - أدانت هذا الأسلوب، من خلال تماديها في تصرية الموقف الذكوري الفوقي القائم على الشك بغير دليل، إلا فقدان الثقة بالذات، فهذا هو المبرر الوحيد، وإلا كيف نفسر هذا الموقف المأساوي في قصة التفاحات الثلاث (١: ١٠١ - ١٠٦)؛ حيث يبادر الزوج إلى قتل زوجته المريضة مجرد أنه رأى مع عبيد حبشى تفاحة من التفاحات، كان ابنه قد أدخلها من أمه فاختطفها العبد منه، ذهبها بالسكين «من الوريد إلى الوريد» على حد تعبير الحكاية، دون أن يعطى زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف.

[٤/٣/١]

إذا كانت الأنماط النسوية السابقة - أبطال هذا النوع من القصص - ضحية واقع اجتماعي جائر، فتمة أنماط أخرى وقتت ضحية «مرض جنسي» تستحق معه العلاج والرائة لا الإذانة والالهام، على نحو ما نرى في الحكاية رقم (٧/٢/١) بعنوان «حكايات تشتمن داء

انتقامية مخولية»، وكان ذلك انتقاماً أنثوياً - حيث لا سلاح لها غيره - من اختطفها من أحلامها ودفع بها إلى سارد شهريارى، بغير ذنب إلا تلك المنافع المادية التي تباع بسببها الأنثى لمن يدفع أكثر في مجتمع (الليالي) الذي تحكمه المصالح التجارية.

[٢/٣/١]

المرأة ليست خاتنة بطبيعتها، والنساء لمن سواء. هذه هي الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادية للمرأة؛ فالتساء - حتى في الخطيئة - لمن متشابهات، فهناك المرأة الضحية التي يقتصبها المجتمع نفسه في صور عدة، منها أن يفرض عليها زوجاً لا تطيقه، تكرهه كراهية التحريم على حد تعبير إحدى الأنماط النسوية التي اضطرت للخيانة تحت وطأة هذه الكراهية، ومنها حدوث اعتداء أو اغتصاب جنسي تدفع المرأة - لا الرجل - لثمنه كما في حكاية الصملوك الثاني (٢/٢/١)؛ حيث اختطفها أيضاً عفرت آخر (كل رجل مكروه يصور في (الليالي) على هيئة عفرت أو قرد) من بين أهلها، وجسها في كهف مظلم، لا يزورها إلا كل عشرة أيام، على مدى خمسة وعشرين عاماً (ما دام يمتلك الكنوز)، وما كادت تعثر على رجل حتى بادرت بالهرب معه فوراً من هذا السجن البغيض، أعنى الصملوك الثاني في الحكاية ما دام قدم لها الندف العاطفي الذي ظلت محرومة منه على مدى خمسة وعشرين عاماً.

وإذا كانت الحكايات السابقة (١/٢/١) و (٣/٢/١) نوعاً من الأليجوريات أو التمثيل الكنتائي أو الرمزي، فإن الحكاية (٥/٢/١) المعروفة باسم «حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر» حكاية مريحة واقعية، لم تستر وراء الرمز؛ فهي قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسياً مع بعض خادmates المطبخ عنده، فشاهدته زوجها التي أحس أنه طعنها في كرامتها وأهدر كبرياءها.. فما كان منها إلا

المعروفة بحكاية «ابن الملك محمود وزوجته»، وقد قابلت سماحته وكرمه بالبحود - لأنها شريرة بطبعها - وسحرته من أجل عبد أسود يزدرىها ويضربها - في نزعة سادية - وسحرت معه مدينة بأكلها، فحق عليها المقاب «ولعن الله النساء الزانيات» في إشارة ذكية إلى كون صنيعها (الزنى والسحر) خطيئتان كبيرتان، اجتماعياً ودينياً، ودينياً وأخروياً.

ونلتقى بهذا النمط أيضاً في الحكاية رقم (٨/٢/١) المعروفة بحكاية «معرور الإسكافي»، آخر حكايات شهرزاد قاطبة في «الليالي»؛ حين صورت زوجها «فاطمة» ولقبها «العرّة» امرأة زانية، تستحق الموت. ولكن لأن هذه الحكاية هي آخر الحكايات، فإن شهرزاد قلعت لزام هذا النمط النسوي السلبي نمطاً نسبياً لإيجابها، يصون شرف الزوج، حاضراً أو غائباً، حياً أو ميتاً. وإذا كان النموذج السلبي قد لقي مصرعه على أيدي الجن - في إشارة ذكية إلى أن الزنى مرفوض في عالمي الجن والإنس معا - فإنها كافأت الزوجة الأصلية الطاهرة بأن جعلتها ملكة تملك مع زوجها كل كنوز الدنيا (وظيفة مكافأة مادية ومعنوية).

ولأن هذه الحكاية أيضاً هي آخر الحكايات الشهرزادية، فإن تضمين حكاية الزوج الثانية في قصة معروف، لم يكن مصادفة حكاية أو لعبة قصصية غير محسوبة؛ ذلك أن درس شهرزاد هذه المرة هو آخر الدروس «التعليمية» في «الليالي»، وهو أن النساء لسن سواء، وأن المرأة الحق هي التي تقف وراء زوجها - ولو كان إسكافياً - لتصل منه ملكاً - على الأقل في نظرها، إن لم يكن ملكاً قصصياً - في آخر الأمر. وبهذا الدرس تنتهي «الليالي» نهاية دائرية، بنائها ودلائلها، لا من حيث الحكاية الإطار فحسب، ولكن أيضاً من حيث الدلالة «حقيقة المرأة» التي بدت في البداية، في نظر شهریار الملك - بمزاجه السوداوى - لغز الألفاظ الشريرة، والتي انتهت في النهاية - في نظر شهریار نفسه - ملكة

غلبة الشهوة في النساء ودواعيها. وللأسف، فإن التعليمات المتناحرة بين يدي لا تذكر إلا حكاية واحدة منها، باعتبارها حكايات مكشوفة، أو مخفية، مع أن الهدف منها هو علاج هذا المرض كما يشير العنوان ذاته للحكايات. ومجمل الحكاية الواردة أن فتاة وقع عليها اعتداء جنسى (افترض عبد أسود بكارتها) فهرت بمارها ثم أولعت بالنكاح، فنصحتها قهرمانتها باقتناء قرد لهذه الغاية، غير أن عجزاً طبية تجتحت في علاجها. الحكاية هنا تلمذ الداء والدواء - مهما كان خيالياً - وتعاطف شخصها - وكلهن نساء - مع الضحية. أما إذا اكتشف أمرها الرجل، فللضحية شأن آخر، على نحو ما ورد في «حكاية وردان الجزار» (٦/٢/١) الذي دفعه فضوله الذكوري إلى اكتشاف امرأة من هذا النوع تماشربها معاشرة جنسية، بعد أن تجسس عليها وراقبها مراراً، فأصابته الغيرة، وفشل في إقامة تواصل معها، بعد أن قتل الذئب، فأصابه الحقد، وطلب إليها أن تكف عما هي فيه، فلما رفضت بادر إلى قتلها... وهذا فعل من شأنه أن يحظى بمباركة المجتمع الذكوري، فلم يوقع به العقاب، بل كوفى مادياً ومعنوياً؛ إذ ورث ثروتها، وتسمى باسمه «سوق وردان» (١). ولكن شهرزاد - بدعائها - سحبت هذا «المجد الذكوري» بكلمة واحدة، حين جعلت الغليظة الذي يكافئه هو الحاكم بأمر الله، المعروف تاريخياً وفولكلورياً بعذابه الشديد للمرأة حتى إنه - كما يقول ابن إياس - حرم على الصناعات صناعة الأحذية (الشباشب) للنساء حتى لا تخرجن من بيوتهن.. إلخ إلخ.

[٥/٣/١]:

لم تتجاهل شهرزاد في مرويها نمط المرأة العاهرة أو الزانية أو البغي، وهو نمط لا تتعاطف معه مطلقاً، وإنما تصوّره لشديده، وتنفّر منه، ودائماً تكون عقوبته القتل جزاء وفاء على هذه الجريمة (الكبرى) اجتماعياً ودينياً. تصادف هذا النمط قصصياً في الحكاية رقم (٢/٢/١).

متوجة، متمثلة في الزوج الثانية المعروف، أو في شهرزاد نفسها بعد أن أطمأن شهریار إليها، ووثق بها، وتعلم الدرس. وشتان بين البداية والنهاية في (الليالي)، بين الشك والثقة. إن المرأة القادرة على الهدم، هي نفسها المرأة القادرة على البناء، ولكن في إطار من الثقة والفهم والاحترام المتبادل بين الجنسين.

[٦/٣/١]

ويدخل في نطاق الجنس المحرم القصص التي تتعلق بحب المحارم، على نحو ما ورد في حكاية الأخ الذي كان مولعاً بأخته، المتضمنة في حكاية «الجمال مع البنات الثلاث»، فحققت عليهما معاً اللعنة، وقد صار كلاهما - في الحكاية - فحماً أسود «كأنهما ألغيا في جب من النار»، فلما رأهما الأب على هذه الحال - وكانا متعاقبين بعد تفحصهما - بصق عليهما قائلاً: «تستحق يا عبيث ما حل بك، فهذا عذاب القبر في الدنيا، وبقي عذاب الآخرة، وهو أشد وأبقى». واللافت للنظر في الحكاية أن الأب يتوجه بالخطاب لابن وحده، باعتباره الطرف الموجب أو الفاعل.

[٧/٣/١]

هذا النوع من الحكايات يصنف فولكلوريا ضمن الحكايات الشعبية البسيطة، أي ذات البنى البسيطة، غير التراكمية، باعتباره وحدة سردية أو حكاكية واحدة، باستثناء «حكاية معروف الإسكافي» التي قلمت وحدتين حكاكيتين لهدف دلالي - تقديم النموذج السلبي، ثم الإيجابي - وقوام الفعل الحكائي هنا هو عينه الفعل الجنسي الذي ظل موضع تثير الراوي واهتمامه (والفعل هنا ليس إلا الشخصية ذاتها تؤدي الفعل، فلا فعل بلا فاعل) أي كان تثير الفعل الجنسي (غير المشروع هنا) ودوافعه. واللافت للنظر هنا أن المرأة - فاعلة أو مفعولة - ليست إلا موضوعاً للجنس، لا ذاتاً، فليس ثمة حب في هذا النوع من القصص. وكذلك الرجل بالنسبة إليها

مجرد موضوع للجنس لا ذات، فغايتة الإشباع الجنسي المجرد، لا التوافق الجنسي أو الحب. وبنية الفعل الحكائي هنا بنية ثلاثية، قوامها الحاجة إلى إشباع رغبة جنسية محرمة، ثم إنجازه سراً أو علانية، ثم تكون العقوبة لا المكافأة.. أي لا يوجد اختبار تمجيدى للبطل؛ حيث لا بطل ولا بطولة، بل جريمة محرمة، والعقوبة هنا تتحدد بحسب دوافعها وغاياتها، دفاعاً عن قيم الجماعة ومثلها الاجتماعية والدينية المقدسة. والبطل الفاعل هنا هو المرأة لا الرجل، قد تكون ضحية، نتيجة حدوث إساءة مباشرة (اعتداء أو اغتصاب أو اختطاف) كما في القصص (١/٢/١، ٣/٢/١، ٥/٢/١، ٧/٢/١)، وقد تكون باحثة عن اللذة الجنسية نتيجة شعور بالنقص أو الافتقار (كالمرض الجنسي، أو لعدم شعورها بالإشباع النفسي والماعطفى والجنسى) أي افتقارها للتوافق الجنسي، والرغبة في تعويضه، وإن كان بطريق غير مشروع، يتعارض وقيم المجتمع ومعتقداته، وعندئذ يوقع العقاب عليها، كما في الحكايات (٢/٢/١، ٦/٢/١، ٨/٣/١).

[٨/٣/١]

أما لغة الحكايات - في هذا النوع - فهي لغة جنسية، لا تعنى مجوناً جنسياً تعمد إليه (الليالي) - كما يتصور البعض - ولكنها اللغة الشاهد (أو العلامة) في وصف الفعل الجنسي والدلالة عليه. وإذا كانت اللغة الصريحة هنا تتضارب مع الفعل الجنسي من أجل تجسيد الفعل الحكائي ذاته، كسراً أو اختراقاً للمحظور اللغوي والجنسي معاً، فإنها - اللغة والحكاية - في (الليالي) تأتي تعويضاً عن حرمان جنسي في مجتمع متزمت ضابط، اجتماعياً ودينياً، وراهن جارش، وواقع كابيت وقاهر؛ فالحدث عن الجنس يقوم عندئذ بوظيفة تعويض حكاكية عن الفعل الجنسي ذاته. وبما له دلالة أن معظم شغوصه الفاعلة، أو المنفصلة، من العوام.

يؤدي به، ومن يحب، إلى الدمار، دمار الذات والآخر؛ حيث هذا الحب لا يموت، ولكنه يفضى بصاحبيه إلى الموت أو الانتحار، في نهاية مأساوية أسيفة.

[٢/٢]

نماذج قصصية:

على الرغم من احتفاء (الليالي) بالعشاق والمتحبين، فإنها لا تروى إلا حكايتين فقط يمكن تصنيفهما في دائرة العشق القصصية، وهما:

[١/٢/٢] حكاية علي بن بكار مع شمس النهار
٧٢:٢ - ١٠٩.

[٢/٢/٢] حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين
٣٣٧:٣ - ٣٤٣.

في الحكاية الأولى، تنشأ علاقة حب بين علي بن بكار وشمس النهار، المخطبة لأمير المؤمنين، هارون الرشيد (الرمز السياسي)، برغم آلاف المخطبات عنده، ومن ثم فهو هنا يمثل العائق أو البطل المضاد، ومن ثم فهي علاقة حب محكوم عليها بالفشل أو بالأحرى عدم التحقق، الأمر الذي «ألهب نيران العشق والهيام» بين العاشقين. وعلى الرغم من لقاءهما السرى مرات ومرات، وعلى الرغم من المراسلات الطويلة بينهما، والمبيت في بيت خاص... إلخ، فإن هذه العلاقة ظلت طاهرة، محكومة بالهفة والنقاء (وهذا يعني أن الشيطان لم يكن ثالثهما كما نخشى المرجعية الدينية)؛ الأمر الذي أسفر عن معاناة حقيقية للعاشقين، انتهت - بعد طول معاناة - بموتهما في يوم واحد، ولذلك فقد خرجت بغداد كلها تشيع جنازتهما في مشهد مهيب.

أما الحكاية الثانية، فهي حكاية أخرى من حكايات شهداء الهوى الدائمة في التراث العربي القصصي، غير أن (الليالي) آثرت أن تسب هذه الحكاية إلى جميل بن

وما له دلالة في هذا المقام، على المستوى الدلالي، النفس والتعويض، أن معظم شخوص هذه القصص، الفاعلة أو المنفعة، هي من العامة. أما على المستوى الدلالي، المجتمعى، فهي أن هذه الحكايات القائمة على الجنس غير المشروع لم تسفر عن علاقة مثمرة (الإعجاب) كالحب المشروع مثلاً، بل تسفر دائماً عن علاقة عقيم، متفكة في نتائجها مع حكايات الحب العذرى النقيض.

ثانياً : قصص الحب العذرى

[١/٢]

الحب العذرى - ببساطة - نقيض الحب الشهوانى السابق، هو حب يملو اضطراباً فوق متطلبات الفريضة الجنسية إذا ما فشل العاشقان في التحقق والتوحد بالارتباط والاندماج والاقتران الزوجي، إنه «حب مع وقف التنفيذ»؛ حيث لا حب بلا جنس، نتيجة ظروف مجتمعية أو سلطوية قاهرة، خارجة عن إرادة العاشقين. ويهود الفضاء اللغوى والدلالي للمصطلح إلى بنى عذرة، لأسباب لا مجال لذكرها هنا. غير أنه، في ضوء المأثور التاريخي والأدبي (القصصى والشعري) لحكايات العشاق العذريين في التراث العربي، يمكن تحديد ملامح هذا الحب العذرى أو الروحاني أو المثالي، وننته؛ إذ يتجلى لنا - في مفهومه - قرين العفة؛ فهو حب لا ينكر الجسد، أو مشروع حب ينشد الزواج، ولكنه لعوامل خارجية يواد عند الإعلان عنه. فيستوقف، ويحبط، فلا يتم الزواج، ومن ثم لا تتحقق الرغبة في التواصل الجنسي؛ بل يتحقق الحرمان (حيث لا إشباع) فلا تنطفئ جذوة الحب، بل يزهدها الحرمان والكبت اشتعالاً. يسمو العاشق على متطلبات الجسد، لكنه يظل يحلم بالاندماج بالآخر المعشوق، ولكنه حلم لا يتحقق أبداً، والنفس مولعة «بحب ما منعت منه» على حد تعبير ابن حزم، وينتهى الأمر بتحول مأساوى في حياة البطل،

فى روايته إلى «هاتف من الجن» وهما، طبقاً لرواية (الليالى):

كنا على ظهرها والعيش فى رغد

والشمل مجتمع والدار والوطن

ففرّق الدهر بالتصريف ألفتنا

وصار يجمعنا فى بطنها الكفن

[٣/٢]

على الرغم من تعاطف شهرزاد مع العشاق العنبريين، ومن تمجيد مشاهد العفة، فى طول (الليالى) وعرضها، ومن «شعبية» القصص العنبرى عند جمهور (الليالى)، فإنها لم ترو لنا إلا قصتين فقط.. على نحو يطرح تساؤلاً ملحاً: لماذا كان قصص الحب العنبرى نادراً، ومنحصر، بل منحسراً على هذا النحو الملحوظ، دون سائر قصص الحب فى (الليالى)، على كثرة أشكاله وتنوع مضامينه؟ أعتقد أن الإجابة تكمن فى أمرين: أحدهما، أن هذا الحب مثالى، غير واقعى، مجرد ظاهرة أخلاقية لا رصيد لها فى الواقع العملى، خاصة فى مجتمع تجارى كمجتمع (الليالى)، حتى الحكاية التى رواها جميل بن معمر رويت فى سياق «غرائب الأسفار» وعجائب الحكايات، مع أنه لا وجود للمنصر الخارق فيها. والأمر الآخر، يكمن فى رؤية شهرزاد الواقعية لحقيقة العلاقات العاطفية بين الجنسين (وهذا دليل آخر على مدى واقعية الرؤية الشهرزادية فى «الليالى»، فى مجتمع التجار الألف ليلي).

[٤/٢]

نلاحظ فى الحكاية البغدادية (١/٢٢) أن المرأة هى العنصر الفاعل، على النقيض من الحكاية البدوية (٢/٢٢)، وهو أمر يتسق وطباع الأمور، ذلك أن هامش الحرية الذى كان متاحاً للمرأة فى الحكاية الأولى

معمر العنبرى، باعتباره رواها متحداً مع مرويّه، راح يحكيها لأمر المؤمنين هارون الرشيد، على أنها غريبة من غرائب السفر، شاهداً على وقائعها ومشاركاً بنفسه فى دفن الماشقين معاً، فى قبر واحد، مع استحالة ذلك دينياً، فلنساء مقابر وللرجال مقابر، واستحالة ذلك اللقاء تاريخياً بين الراوى والمروى عليه. ولكن شهرزاد - الراوى المفارق - كتبت من الذكاء بمكان، بهذه الإحالة التاريخية التى تستدعى بالضرورة، عن طريق إلتفاس، كل التراث العنبرى إلى شهرار الدموى (نقيض العنبرى). ومجمل القصة أن راعيا كان يمشق ابنه عمه الثرية - وهو فقير - فتمنعها عنه أبوها ولم يوافق على زواجهما فتأججت نار العشق بينهما، وكانت تذهب إليه فى الصحراء، حيث اعتزل الحياة. ومع ذلك، فقد شهد لهما جميل بأن الشيطان لم يكن أبداً نالهما، بل كانت (الهرائف) من الجن تبارك هذا الحب، وترثى من أجل هذين الماشقين العفيفين، حين افترس «أسد» ذات ليلة (ظلماء) «الحبيبة» فانتحر الفتى العاشق، وماتت «أمه» فى الليلة التالية حزناً عليهما.

لم تصرح (الليالى) بالانتحار، ولا بالإشبهى فى روايته لهذه الحكاية فى (المستطرف)، وإنما الذى صرح بالانتحار هو ابن الحسين السراج (ت ٥٠٠ هـ) فى كتابه (مصارع العشاق) الذى ذكر أن الراوى قد «انكأ على سيفه فخرج من ظهره، كما يشير إلى أنه تم دفنهما معاً فى قبر واحد، على الرغم من تعارض ذلك مع المرجعية الدينية الإسلامية. والجليل بالذكر أن البطل المضاد هنا، على مستوى الواقع، هو الأب الذى رفض تزويج ابنته من فقير (عائق اقتصادي). أما على المستوى الرمزي، فالبطل المضاد، المقتدر الشرير، هو الأسد. وتتفق رواية السراج مع شهرزاد، فى أن العاشق، أو البطل الضحية، أوصى أن يكتب فوق قبره بيتان من الشعر أشدهما وهو يحتضر، بينما الإشبهى قد نسب البيتين

لإبداء الأسى ورفاء البطل الضحية (العاشقين) عند موته].

[٦٧/٢]

من تقاليد هذا النوع الشكل القصصى القارة موت البطل (العاشقين) فى نهاية مأساوية تتجلى أبعادها ودلالاتها غنى أمرين: أحدهما: أن يموت العاشقان فى يوم واحد (والموت هنا التبحار لا يصرح به) حيث لا تسمح المرجعية الدينية الإسلامية بالانتحار، وإلا مات صاحبه كافراً؛ ولكن كل العشاق المليرين يصرون فى آخر لقاءاتهم بأنهم يعرفون أنهم ذاهبون لحقتهم. ولا يلبث الأمر أن يتحقق، ويعلن عن موتهم. والآخر: أن يذفن العاشقان فى قبر واحد (الحكاية رقم ٢٧/٢٧) أو فى قبرين متجاورين (الحكاية رقم ١/٢٧)، خشية المرجعية الإسلامية التى لا تسمح بذفن الرجل مع المرأة. والموت والذفن معاً للعاشقين يعنى أن الموت والقبر قد جمع بينهما، بعد أن ضاقت بهما الحياة الدنيا.

[٦٧/٢]

إن هذا الشكل القصصى، أيضاً، ذو بنية ثلاثية، أبعادها:

حب ← منع ← موت.

أى أن البطل الضحية هنا لديه:

رغبة (فى التحقق والتوحد) = شعور بالافتقار أو النقص.

منع (عن تحقيق الرغبة) = عجز عن أداء الفعل الحاسم / الإنجاز.

فشل (فى إشباع الرغبة) = عجز عن تقويم الافتقار أو تصحيح النقص.

الأمر الذى أفضى به إلى الموت.

أفضل مما كان متاحاً للمرأة البدوية، لكن النتيجة واحدة فى الحالين، وهى الفشل فى إنقاذ هبهما، كما نلاحظ أن «على» بن بكار، كان أكثر استسلاماً من الراعى العاشق، الأول لا يملك إلا دموعه، والبدوى لا يحمل سيفه دفاعاً عن حبه إلا بعد فوات الأوان - أى بعد موت المحبوبة. وهذا يعنى، فى آخر الأمر، أن أبطال هذا النوع من الحكايات أبطال سلبيون، مقربون عن واقعهم، على الرغم من شعورهم جميعاً بالافتقار أو النقص، ورغبتهم الصادقة فى تصحيح أو تقويم هذا الافتقار - بالمعنى «البروى» - نسبة إلى فلاديمير بروب - ولكن ينقصهم الفعل أو الإنجاز الحاسم؛ إذ يقفون دائماً عاجزين عن الدفاع عن حبيبهم وذواتهم وتحقيق الاقتراح المنشود، لا عن ضعف ذاتى، وإنما ليقينهم بعجزهم عن مواجهة اللوائح أو العوائق الخارجية التى وقفت حائلاً بينهم وبين من يحبون، فهى عوائق أكبر من أن يواجهها فرد لأنها عوائق مجتمعية (اقتصادية أو سياسية)، وأدت أحلامهم وأودت بهم إلى مصيرهم المأساوى، وهنا يكمن سر تعاطف (الليالى) معهم.

[٥٧/٢]

يتسم هذا الشكل القصصى بأن موضع التعبير فيه، أى جوهر الفعل الحكائى فيه، ينصب على وصف المشاعر المحبطة نتيجة عجز البطل الفاعل عن فعل الإنجاز الحاسم، برغم محاولاته اليائسة، الذى يعلم مقدماً أنه لن ينجزه، ومن ثم يظل التعبير هنا مصوباً نحو الحد من الإشباع العاطفى الذى يفضى هنا إلى الموت المأساوى، هذا العجز أو الفشل وما يتعلق به من وصف لحظات اللقاء الذى تفسده أحاسيس الفراق، من أجل رفع درجة التوتر فى الفعل القصصى ذاته. وكل مسارات القصص هنا تصب فى هذا الأمر، فالراوية شهرزاد - أو من يتحدث باسمها - توجه بؤرة الاهتمام إلى هذا الفعل وما ينطوى عليه من شحنات عاطفية عالية [حتى إذا تدخل العنصر المخارق أحياناً - وهو عنصر غير تركيبى هنا - فلإنما

ثالثاً: قصص الحب العاطفية

[١/٣]

هذا هو أكثر أشكال قصص الحب ذيوياً في (الليالي)، كما وكيفا، لسبب بسيط؛ أنه الشكل القصصى الذى يحكى الحب الطبيعى، الواقعى، باعتباره فعلاً إنسانياً يتعلق بالكينونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف، كما يجمع - فى إطار مشروع - بين واقعية الجسد (حيث الجنس حاجة أساسية، بيولوجية) ومثالية الروح (حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تمر فى أحد جانبيها عن تلك الحاجة)، ليصبح الحب عندئذ عطاء وإشباعاً، يتأزّر فيه التوافق الجنى مع التوافق النفسى والفكرى والسلوكى. ومن الطبيعى، فى مجتمع مدنى متحضر كمجتمع «الليالي» (وهو بالضرورة مجتمع مفن اجتماعياً وديناً، ويتم - من ثم - الفصل فيه بين الجنسين) أن يسيطر فيه ألف قيد وقيد على العلاقة بين الجنسين، وكلها تحدّ من تحقيق الرغبات وإشباع الحاجات، خاصة فى العصور الوسطى الإسلامية، على نحو لا يتحقق فيه الحب إلا بالأسلوب الشهزادى، - بلا مقلّمات (قالهوى قدر) حتى يتسنى للماشقين اللقاء - الإيجابى (المولد للحب) واختراق القيود، إثر «نظرة تعقبها ألف حسرة» تقدم شرارة حب جديد وقصة جديدة فى (الليالي)، حب يتحقق فيه مزيج دقيق ومتوازن بين المادى والمثالى، بين الجسدى والروحى. هذا هو الحب الذى تعنى به (الليالي)، ويبحث عنه، ترصع به سماء الليالى الشهزادية العصبية (غشية أن يخونها الحكى، فيكون فى ذلك حتفها وحتف الحكى ممّا). وتطرّ به أجواء العرش اللئلى الشهزادى سمرّاً وأنساً، حياً وطرباً، تروى به شهزادها المحروم عاطفياً، تطهر به - بالحب - قلبه، وتضئ روحه، وتثير عقله، حتى تعيد تشكيل شخصيته، فكراً وسلوكاً ووجداناً، على أنغام «أنشودة الحب»، تعزفها حواء الغالدة، حواء الحب والحياة فى (الليالى)، على سيمفونية الجسد والروح.

ومن ثم يمكن صياغة الأمر على هذا النحو:

الحب: رغبة فى الاندماج والاندمااء والامتلاك (تحقيق الذات).

المنع: عجز دنيوى فى تحقيق الحب (منع دنيوى).

الموت: إعلان المعجز أو الفشل والموت معاً (جمع أخروى).

وهذا يعنى أيضاً أن:

الحب ← الحياة، المنع ← الموت.

[٧/٧]

فى ضوء التخطيط الشكلى السابق، يتجلى لنا قصص الحب العنرى كاشفاً عن عالم محبب، ملئ بالشرور الاقتصادية (٢/٢/٢) والسياسية (١/٢/٢)، مغمم بالحرمات، مفتقر إلى الأمان، الانتماء، الدفء النفسى والعاطفى والاجتماعى، فهل يعنى هذا القصص - بنهايته المأساوية - صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع (المادى) الذى حال دون تحقيق هذا الحب (الروحى) باعتباره حقاً طبيعياً وفطرياً للفرد، كاشفاً بذلك عن خلل قائم فى البنى الاجتماعية لمجتمع «الليالى» (الاقتصادية والسياسية)، وعن أحاسيس المعجز اللئلى وفشل فى التكيف، وشعور بقلق راهن فى الوجود، وخوف من المستقبل لزاء الطبيعة والمجتمع والسلطة؟

لنمة شىء مؤكد هنا، أن فشل الماشق - على المستوى الفردى والاجتماعى - فى تحقيق الذات، انتهى به إلى الموت، تعبيراً عن الرفض والغضب والاضطراب، لكنه رفض سلبي، غضب لا ثورى، اضطراب (عاطفى) عقيم، كالحب العنرى ذاته، لا يحقق الأمان والاندمااء، ولا يعيد التوازن ولا يحقق اعتبار الذات للذات.

[٢/٣]:

جبريل الشيباني ٢: ٣٧٩ - ٣٩٣.

نماذج قصصية:

[٩/٢/٣] حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في

الأمم ٢: ٤٣١ - ٤٨٧.

[١٠/٢/٣] حكاية علي نور الدين مع مريم الزنارية

٤: ١٣١ - ٢١٢.

[١١/٢/٣] حكاية الشاب البغدادي مع جاريته

٤: ٢١٢ - ٢١٨.

[١٢/٢/٣] حكاية هارون الرشيد مع الشاب العماني

٤: ٣٤٤ - ٣٦٠.

[١٣/٢/٣] حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت

أبي الليث عامل البصرة ٤: ٣٦٠ - ٣٧٧.

[١٤/٢/٣] حكاية أبي الحسن الخراساني مع شجرة الدر

٤: ٣٧٧ - ٣٩١.

[٣/٣]

لما كانت هذه الحكايات معاملة في بنيتها

الداخلية، فلا مبرر للوقوف عند شواهد بعينها، مكتفين

بالإشارة إلى هذه البنية القارة الشابتة لحكايات الحب

الماضي، ففيها غناء.

[٩/٣/٣]:

هذا النوع من الحكايات الذي يمد أبطاله أكثر

أبطال (الليالي) حضوراً، هو كقصص الحب الملوي، له

مرجعية تاريخية، أي زمنية، وتلور أحداثه في عالم

طبيعي، واقعي عقلاني إنساني، ركيته الزمان والمكان.

[٢/٣/٣]:

توجه شهرزاد - بوصفها الراوي الذي يؤطر

القصص العاطفية، بنهاياتها السعيدة، ومغامراتها المتنوعة،

ومتونها الحكائية المركبة - توجه بؤرة اهتمامها، هذه

المرّة، لا إلى الفعل الحكائي ذاته، وما ينطوي عليه من

في هذا الإطار الطبيعي والمشروع للحب، نلتقي عشرات القصص العاطفية التي تتغنى بمواطن العشاق الصادقة، وتضئ بتجسيدها، وتحكي معاناتهم، بين ألف قيد وقيد، لقهر الانفصال الإنساني، والوصول بحبهم إلى مرفأ الأمان والزواج الذي تقف دونه قيود وقبود، اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية، يقتضى التغلب عليها إنجاز عدد من الأفعال والتحديات والمخاطر إلى أن ينتج عاشقان - بالحب وللحب - في وضع (نهاية سعيدة).

ومن أشهر نصوصه النماذج القصصية التالية، طبقاً لورودها في (الليالي):

[١/٢/٣] حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين

١: ١٠٦ - ١٣٨.

[٢/٢/٣] حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس

١: ٢٠٠ - ٢٣١.

[٣/٢/٣] حكاية الشاجر أيوب وابنه غلام وبنته فتنة

١: ٢٣١ - ٢٥٦.

[٤/٢/٣] حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان

٢: ١٠٩ - ٢١٤.

[٥/٢/٣] حكاية نعم، ونعمة ٢: ٢١٤ - ٢٣٩.

[٦/٢/٣] حكاية علاء الدين أبي الشامات

٢: ٢٣٩ - ٢٩٥.

[٧/٢/٣] حكاية علي شار مع زمرد الجارية

٢: ٣٥٠ - ٣٧٩.

[٨/٢/٣] حكاية بلور بنت الجوهرى مع

إلى المكان الأصل (مستقط رأسه)؛ حيث يقع تمجيده بعد إصلاح الافتقار (الشور على المحبوبة والفوز بها) أو تقويم الإساءة (استعادة الزوج أو المحبوبة المخطوفة)، فتكون المكافأة الذاتية (الزواج = الامتلاك). وفي كثير جدا من الحكايات تكون هذه المكافأة عامة (الوصول إلى العرش أو الملك)، وهذا يعنى تحقيق الذات الخاصة والعامة، الفردية والاجتماعية، للبطل. وبالرغم من انتقاد كلود بريمون في كتابة (منطق الحكى) هذا المثال أو الجهاز الوظيفي الذي حدده بروب، باعتباره جهازا غالبا يسير في اتجاه واحد له بداية (حدوث إساءة أو افتقار) وله نهاية (تقويم الإساءة وإصلاح الافتقار)، فإن قصص الحب العاطفية في (الليالي) - باعتبارها حكايات شعبية - تؤكد بقوة الجهاز الوظيفي البروي.

[٤٤/٣/٣]

إن الفعل القصصى في (الليالي) عامة - بما في ذلك الفعل القصصى في الحكايات العاطفية - عرضة للحرمان والتمزق والإرجاء لزاء أى فعل خارجي، فيما يسمى بالمناطق الرخوة، التي تسمح بإدراج أفعال حكاية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذى من الإمكانات السردية للحكاية الرئيسية أو الحكاية «الأم»؛ فتتمدها بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل حكايات الحب العاطفية في (الليالي)، لا تكون من أطول الحكايات حجما فحسب، على بساطة تركيبها ومحدودية الأحداث أو «الوظائف الأساسية» بتعبير رولان بارت - فيها، ومن ثم فهي بنية مرواغة أو غير مغلفة تماما في وظائفها الثانوية المستعدة لاحتضان متون أو حكايات فرعية جديدة، حال ظهور شخصيات جديدة، إذ إن ظهورها - كما يقول تودوروف - يفضي إلى ظهور أحداث جديدة، دون حاجة إلى تبرير ظهورها، فـ (الليالي) أو بالأحرى الراوى فيها، يلجأ كثيرا إلى المصادفات دون حرج (فهى مصادفات محكومة في رأيه بالقضاء والقدر... ومن ثم فالأفعال القصصية الجديدة - مهما كانت غير منطقية - لديه

شحنات عاطفية، على نحو ما فعلت في حكايات الحب الجنسي وقصص الحب العبرى، وإنما ينصبّ الاهتمام - هذه المرة - على «رواية» ما حدث، أكثر مما ينصب على «ما» حدث.

[٤٣/٣/٣]

البنية الوظيفية هنا تنطلق من الوضع / الأصل، حالما تحدث إساءة للبطل / الفاعل (مثل اختطاف محبوبته أو زوجه)، أو حالما يحدث افتقار أو يحصل نقص (حيث يتمشق فجأة البطل فاة مجهولة، رأها في السوق أو في دكانه أو في طريق، أو شاهد صورتها مع درويش صالح، أو رأها في منامه، أو سمع بها من مسافر... إلخ، فتشول بها قلبه، وطار الذرم من عينيه)، ثم تتنامى الأحداث، أو العناصر الوظيفية (التي حددها بروب) تناسبا يكاد يكون حرفيا، إلى أن يحدث الاختيار الحاسم الذي هو زمن الإنجاز والتغيير والوضع النهائي، طبقا للتقابل الزمني المعروف (ما قبل عكس ← ما ← بعد)، حيث (الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائي) أو التقابل الدلالي (إساءة أو نقص ← عكس ← تقويم أو تصحيح الإساءة، وتعويض النقص).

وطبقا للمحتوى الدلالي لهذا الشكل القصصى:

انفصال: العاشق / الممشوق.

إنجاز: مغامرات ووقائع.

اتصال: زواج العاشق والممشوق.

ولكل قصة حب من هذه القصص مكان أبجل فيه أسرة العاشق، تنطلق منه إثر حدوث إساءة أو افتقار، فيعرب عليه سفر الفاعل بحثا عن إصلاح الإساءة أو تقويم الافتقار أو النقص، حيث للمكان الحقيقي - بتعبير جريمانس - فهو مكان الاختبارين: الترشيعي والحاسم، وأخيرا يعود البطل، في نهاية المطاف، على نحو دائري،

رابعاً: قصص الحب الخرافية

[١/٤]:

قصص الحب الخرافية أو السحرية أو العجائبية، لا تختلف - في موضوعها - عن النوع السابق، كذلك لا تختلف - بنائها - عنه إلا في وجود عنصر الخارق، وهو هنا عنصر بنائي أصيل، إذ يحل محل القضاء والقدر في كونه موجهاً للحكاية، ويزيد عنه في كونه عنصراً مشاركاً في صياغة الأحداث والشخوص، وفي كون «البطلة» أو المشوقة هنا هي من عالم الجن، أميرة أو ملكة؛ ومن ثم تقع معظم أحداثها ومغامراتها في ممالك الجن العجيبة، منذ ساعات اللقاء أو التعرف الأولى، حتى النهاية السعيدة.

٢/٤ نماذج قصصية:

في (اليالي) ثلاث حكايات نموذجية، لهذا النوع من قصص الحب، هي:

[١/٢/٤]: حكاية زواج الملك بنر باسم ابن الملك شهرمان من جنات البحرية بنت الملك السمنل ٣: ٤٠١ - ٤٣٩.

[٢/٢/٤]: حكاية سيف المسوك وبنيسعة الجمال ٣: ٤٣٩ - ٤٨٧.

[٣/٢/٤]: حكاية حسن الصائغ البهري ٣: ٤٨٧ - ٥١٠ + ٥: ٩٢.

وبهذا تشغل هذه الحكايات الثلاث حوالي مائتي صفحة، مما يؤكد أنها حكايات شعبية طويلة، مركبة.

٣/٤:

نشير هنا إلى بعض السمات الفارقة - بنائياً - بين حكايات الحب الماطفية، وقصص الحب الخرافية من حيث:

مسيبة، أو بالأحرى لا تحتاج إلى تسبيب). من هنا، نفهم سرّ هذا الوجود الدائم للقضاء والقدر، في كل حكايات الحب، الذي يقوم هنا بوظيفة الموجّه للحكاية؛ فهو وجود طاغ تابع من المعتقد الديني، يستغله الراوي الشعبي - كالمصادفة القدرية - بدلاً عن المنطق والتسبيب في تتمين الترابطات البنائية في صياغة المبنى الحكائي، مهما كان مركباً.

[٥/٣/٣]:

من سمات هذا النوع القصصي الفارقة - ما دام يحدث في عالم واقعي، عقلاني إنساني - أن لا وجود للعنصر الخارق فيه. وإذا وجد في القليل النادر من هذه الحكايات، فهو يفتقد وظيفتها الدور البنائي الذي حدّده بروب، وإنما هو عنصر طارئ، قد يلجأ إليه الراوي للخروج من مأزق سردي، شأنه في ذلك شأن الصدفة. ومن ثم، فالعنصر الخارق هنا غير تركيبي، ويمكن حذفه دون أن تتأثر الحكاية، في وظائفها الأساسية أو الثانوية. إنه، أي الخارق، ليس عنصراً بنائياً، هو في أحسن الأحوال «عنصر ذرائعي»، إذا استمرنا مصطلح تودوروف، يلجأ إليه الراوي من باب «التنوع» في أساليب التعرف بين العشاق، كأن يجمع جنى وجنية بين فتى وفتاة، وهما ناعمات، فيمنق كل منهما الآخر (إذ يمكن أن يؤدي المنام نفسه هذه الوظيفة كما في حكايات أخرى كثيرة)، الأمر الذي يجعل حكايات الحب الماطفية، الألف ليلية، نوعاً من الحكايات الشعبية، لا الخرافية، مهما كانت غرابة الأحداث وعجائبيتها، ومهما كانت طرائف المغامرات وغمائب الموجودات. وهذا يعني - ببساطة - أن قصص الحب الماطفية، تظل أحداثها - شأن أية حكاية شعبية - تتأرجح بين الواقع والخيال، بين المنطق واللامنطق، على النقيض من قصص الحب السحرية (النوع الرابع) التي تقوم أحداثها على الانفصال الجليري بين الواقع والخيال.

[١/٣/٤]

قصصياً، كما يشير (ابن) النديم الوراق الذى ذكر لنا فى فهرسته ستة عشر كتاباً فى أسماء (عشاق الإنس للجن) وأسماء (عشاق الجن للإنس). ويسدو أن الحكايات الثلاث التى روتها شهرزاد، كانت صدى للنوع الأول فقط الذى ذكره ابن النديم، إذ إن البطل فيها جميعاً هو من الإنس، أما البطلة فهى دائماً من الجن (أميرة أو ملكة من بنات ملوك الجان).

[٥/٤]

وهذه الحكايات التى تتفق فى موضوعها وبنيتها الداخلية، مع قصص الحب العاطفية من ناحية، والقصص الخرافية المعجالية من ناحية أخرى (فهى مزيج منهما، موضوع عاطفى، وعالم خرافى)؛ هذه الحكايات التى تجمع بين رومانسية الحب ورومانسية الخرافة Fairy-tale، تعنى أن شهرزاد كانت حريصة على أن تدفع بدماء جديدة إلى شرايين العملية السردية أو الحكى، قوامها المزهد من الإثارة والدهشة والخرافية؛ الأمر الذى يساعدها على امتلاك ناصية المروى عليه (شهریار) عن طريق السيطرة القصصية عليه، فلا يصاب بالملل أو السأم، فيكون عندئذ موثقاً وموت الحكى معها.

خامساً: قصص الحب أو العشق اغترم

[١/٥]

هذا النوع من القصص - برغم عدم شرعية الحب فيه أو بالأحرى مشروعته اجتماعياً ودينياً - لم نشأ أن ندرجه مع قصص الحب الجنى (الشكل الأول)، لأنه لا يهدف إلى الإشباع الجنى فقط، وإنما يجاوز إلى تحقيق الرغبة فى الإشباع النفسى والعاطفى. إن المرأة هنا ليست «موضوعاً» جنسياً، ولكنها أيضاً «ذات» جنسية، وكذلك الرجل العاشق بالنسبة إليها (التوافق الجنى يقتضى أن يكون كلاهما - من الناحية النفسية - ذاتاً وموضوعاً لتحقيق الإشباع العاطفى).

المرجعية الزمنية أو التاريخية، لا وجود لها فى هذا النوع الخرافى أو السحري، إذ تدور أحداثه فى عالم متحرر من كل القيود المرضية والظرفية؛ هو عالم سحري، عالم الممكن المطلق، ذلك أن الرؤية السحرية المعجالية التى تحكمه، والتى هى بمثابة الطاقة المولدة لهذا النوع من الحكايات التى صنفناها ووصفناها - لهذا السبب - بالسحرية أو الخرافية، تحول - هذه الرؤية - دون إرساء زمنى؛ إذ إن عنصرى الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلانى أو الإنسانى، كما ذكرت، على نحو ما رأينا فى قصص الحب العاطفية. ومن ثم، فالزمنية المعتمدة هنا هى الزمنية الوظيفية، على غرار النوع السابق. أما مكان الفعل القصصى هنا؛ فهو اللامكان - بالمعنى الذى حدده جريمناس - ذلك أن الإعجاز الحاسم أو الاختصار الرئيسى فى قصص الحب الخرافية أو السحرية، هو دائماً مكان سحري يقع فى ممالك الجن وأعماق البحار ووراء جبال قاف وأجواء الفضاء العليا، وهذا يعنى أن مكان الفعل هو اللامكان، أى نفى للمكان بوصفه معطى معينا ثابتاً قارراً، على الرغم من أن الراوى يحاول أحياناً - ربما من باب التغيير والتنوع - إيهامنا بازدواجية المكان أو تعدد الأمكنة، تبعاً لتعدد المغامرات وتنوع الوقائع المتماثلة (تكرار اختطاف العروس أو الأميرة الجنية من مكان إلى آخر، لكنها تظل محصورة فى عوالم سحرية).

٤/٤

أما على مستوى الشخصيات، فإن الفارق الحاسم هنا أن معظم الشخصيات الرئيسية - باستثناء البطل العاشق - والثانوية، والجموع الحاشدة، والجنود المقاتلة؛ كلها من الجن. ويدلو أن ثنائية الجن والبشر هنا صدى للموروث الخرافى العربى، القصصى والاعتقادى، الذى رواه الأقدمون مثل وهب بن منبه، وعبيد بن شربة، والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم كثير، وهو موروث رائج

الجواهرجية؛ أي من يمتلك ثروة كبرى يمكن أن نحلم بها أية امرأة. لكن الحب لا تصنعه كنوز الدنيا، وبالمثل وحده لا تعيش النساء. بمبارة أخرى، إن المرأة تبحث عن الحب قبل الثروة، والدفء العاطفي قبل الدفء المادى، حتى لا يجرها تيار الخطيئة. هكذا تعلمنا شهرزاد.

[٤/٥]

البطل الفاعل في هذا النوع هو المرأة، هي البطل الباحث - بالمعنى البروي - على حين أن الرجل هنا هو العنصر المنفصل (تم تبادل الأدوار). فالعاشق/ الرجل مختبئ أو منتظر، يتلقى الأوامر، هو طرف سلبى ينتظر «التعليمات» ورشما تتمكن «المشوقة» (والكلمة هنا مستمدة من تكرارها في عنوان الحكايتين) من تدبير أمرها والحقا به، بعد مغامرات مثيرة.

[٥/٥]

بنية هذا النوع القصصى تشبه البنية القصصية في قصص الحب العاطفية (الفارق يكمن بينهما في أن المرأة لا الرجل هي البطل الفاعل، وأن الحب هنا يتحقق في إطار غير مشروع اصطلاح على تسميته اجتماعيا وقانونيا باسم الخيانة الزوجية).

[٦/٥]

تشكل النهاية في الحكايتين النموذجيتين المشار إليهما (٢/٥) لغزاً غير مفهوم في ضوء الخلفية السوسيوثقافية لـ (الليالى). ففي الحكاية الأولى (١/٢/٥) أو حكاية مسرور الشاجر مع معشوقته زين الموصاف، نجد أن شهرزاد لا تماق البطلة اليهودية زين الموصاف، على الرغم من ارتكابها لإثمين عظيمين، الزواج من معشوقها، وهى لا تزال فى عصمة زوجها اليهودى، والزنى بالطبع، بل تتحدى شهرزاد فى إعادة تزويجها مرة أخرى بمسرور النصرانى، فى نهاية الحكاية (ولكن زواجاً إسلامياً). ونحن نغز عليها زوجها الأول، فى عذ، بادرت زين الموصاف «بالتدبير عليه حتى دفنته حيا فى مقابر اليهود» دون أن يهتز لها رمش، لتتم بعد

فالعلاقة بين الجسدين، هنا، على النقيض مما رأينا فى قصص الشكل الأول (الحب الجسدى). إن العلاقة فى هذا الشكل القصصى بين الجسدين هى علاقة حب وعشق حقيقية، لكنها تصطبغ بمائق اجتماعى ودينى هو «الزواج» من رجل آخر. ومن ثم، فالعلاقة بين الجسدين هنا - مهما كان الحب قويا - علاقة غير مشروعة، ما لم تحصل المرأة على حرمتها بالطلاق من زوجها، فتفعل المستحيل عندئذ للحصول عليه (عشرات الحمل والمكائد) حتى تكاد تدفع به إلى حافة الجنون والإفلاس معاً، ويكاد يمجز الشيطان عن مجاراتها فى هذه المكائد، وهنا يكمن جوهر الإلارة فى الفعل القصصى.

[٢/٥]

توجد فى (الليالى) حكايتان نموذجيتان لهذا النوع أو الشكل القصصى هما:

[١/٢/٥]

حكاية مسرور الشاجر مع معشوقته زين الموصاف
٩٢ - ١٣١.

[٢/٢/٥]

حكاية قمر الزمان مع معشوقته ٣٩١ - ٤٣٤.

[٣/٥]

من اللافت للنظر فى هذا النوع القصصى، أن بؤرة الاهتمام الشهرزادية تنصب، لا على فعل الحب أو الخيانة، إنما على «مكائد» المرأة التى يمجز الشيطان عن مجاراتها فى هذا الأمر، فى رسالة تخليوية للرجل من «كيد النساء»، إذا عجزت المرأة عن الحصول على الطلاق، إنها عندئذ لن تكفى بأن تخيل حيله إلى جحيم، بل تؤدى به إلى الجنون العقلى والإفلاس المادى، كما فى الحكاية (١/٢/٥) و (٢/٢/٥). هذه واحدة مما تنفيه شهرزاد من هذا النوع. أما الأخرى، فليس محض الصدفة أن يكون الزوج المرفوض «شيخ

بعد هذه الجولة في (ألف ليلة وليلة)، بحثنا عن قصص الحب فيها، انتهى المقال إلى عدد من النتائج، يعيننا منها، في هذه الخلاصة، الإشارة إلى ما يلي:

١ - أن ثمة خمسة أشكال قصصية، تقع في دائرة (قصص الحب في الليالي)، حاولنا تصنيفها وتمييزها والوقوف على سماتها الفارقة بتأيا ودلائلا.

٢ - أن قصص الحب في (الليالي)، تظل واقعية بقدر ما هي خيالية، يمتزج فيها - في وهي تمتع أو تمتع وإعية - الطبيعي بالخارق، والممكن بالمستحيل، والواقعي بالخيالي، في تناغم جمالي خلاق، بعيد عن صعيد المواقف الدينية أو الأخلاقية المباشرة، يرتكز على جوهر اجتماعي أخلاقي ديني لا يمكن نكرانه أو تجاهله، حتى وهي تستدرجنا معها إلى الحقيقة أو تغفينا بالتحقيق معها إلى أفاق أو عمالك خيالية، ظلت قصص الحب فيها واقعة ضمن الفعل البشري الممكن.

٣ - لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، استطاعت حكايات الحب في (الليالي) أن تثير كل ما هو مسكوت عنه جنسياً.

٤ - أن هذه الكثرة الملحوظة لحكايات الحب في (الليالي)، تعكس أزمة حب لا جنس في المجتمع والثقافة، كثرتها دليل على حرمان وإحباط، ودليل نقص في المواقف، ونقص في التواصل والانتماء.

٥ - أن كتاب (الليالي) - بكل أشكاله القصصية العربية ومضامينه الدالة، ليس كتاب القهر المفروض على المرأة وحدها، بقدر ما هو كتاب القهر المفروض على الرجل أيضاً. ولذلك، بمقدورنا القول في ضوء هذه الأشكال القصصية، إنه كتاب تعويض عن القهر للجنسين، في مجتمع المصور الوسطي، وهو مجتمع مقهور، في أساه، جنسياً واجتماعياً وسياسياً.

ذلك بالعيش مع عشيقها مسرور «في الأكل والشرب واللعب والنهس، إلى أن تنام هازم اللذات ومفرق الجماعات، وأدرك شهرزاد الصباح»، لتفاجأ في الحكاية الثانية (٢/٢/٥) أو حكاية قمر الزمان مع معشوقته (المسلمة) أن الأمر مختلف، إذ عاقبتها شهرزاد؛ حيث حكمت عليها بالموت، مع أن الجريمة هنا واحدة فقط، وهي الزنى، وجعلت زوجها ينتج في المثور عليها، بعد أن ذرع الدنيا في مصر، وتعرض للأهوال من أجلها، فلما واجهها في بيت قمر الزمان، استل شيفه وقطعها نصفين، «حتى لا يكون ديوتا» كما تقول شهرزاد، وتكافئ هذا الزوج الغيور بالزواج من «كوكب الصباح» أخت قمر الزمان نفسه. أما قمر الزمان الذي رفض الزواج من معشوقته بناء على تخليص صريح من والده (ممثل المجتمع) فكافئته شهرزاد بالزواج من بنت شيخ الإسلام نفسه، لتصل بنا في نهاية الحكاية إلى مقولة «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء» (٤/٣٤). فما سر هذا التناقض الشهزادي، والإثم واحد، والدوافع واحدة، «والملاسات واحدة» كما يقول أهل القانون، في (الليالي) نفسها؟ هل لأن زين المواقف اليهودية أسلمت؟ إن معشوقة قمر الزمان أصلاً مسلمة؟ فلم التفرقة بين المسلمتين؟

أغلب الظن أن هذا الموقف الشهزادي ناجم عن موقف إثني (عرقى ودينى) معاد تجاه اليهود، مثلاً بهذا النمط أو الزوج اليهودى الذى لم يكن يعنيه استرداد زوجه بقدر ما يعنيه استرداد ثروته التى استولت عليها حين فرارها إلى عشيقها المقيم فى عدن (يهود اليمن). هل هى إداة للشخصية اليهودية وتحقير من شأنها (حيث للآل لا الشرف غايتها، على النقيض من الشخصية العربية المسلمة التى ترى فى ذلك عاراً ما بعده عاراً)؟ إن (الليالي)، بذلك، تدخل فى الصراع بين الثقافتين اليهودية والإسلامية.

*

هوامش:

النسخ المصححة هنا:

(١) ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية - بيروت، ١٩٨١.

(٢) كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق محسن مهدى، لندن ١٩٨٤.

علماء الدين فى مجتمع الليالى

مصطفى عبد الفنى *

ملاحظات أولية

١- يمكن البحث عن «علماء الدين»^(١) وأدوارهم المؤثرة فى التاريخ الإسلامى فى الفترة التى سبقت القرن التاسع عشر. فمجموع محمد على وازدياد المؤثرات الغربية، تخطى علماء الدين - أو أجبروا - عن أدوارهم باعتبارهم نخبة مثقفة مؤثرة إلى حد بعيد.

وهذه المكانة الكبيرة كانت تعود فى المقام الأول إلى المرجعية الدينية؛ إذ تستند إلى كثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية؛ فهم لا يكتفون الحق ويتصدون للباطل برابطة جاش^(٢)، كما أنهم يتبوأون مكانة تصل بهم إلى أن يكونوا ورثة الأنبياء، وهم فى الأرض كممثل النجوم فى السماء، وبلغ الأمر إلى درجة تفضيلهم على العابدين لما روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حينما ذكر له رجلان أحدهما عابد والآخر عالم ففضل العالم^(٣).

* نال مصطفى بهجينة «الأهرام».

فما كاد يأتى «الوالى» - محمد على - حتى ضعف تأثير علماء الدين واستبدل بأغلبهم فئة أخرى من الموظفين والمحامين والمحامين وغيرهم من المثقفين، حتى أصبحوا - فى كثير من الأحيان - تابعين له ولى النعم (محمد على).

٢- وقد تفرق علماء الدين فى (الليالى) فى المصور الإسلامية خلال صور عدة؛ فلم يكن منهم الفقهاء فقط، وإنما أضيف إليهم - كما تشير كتب السيرة الشعبية والتراجم وكتب التاريخ - الخطيب والقاص والواعظ والكاتب والقارئ والشاعر والقاضى والمفتى والمنشد وخازن المال والإمام والمحدث (أهل الحديث). وتشير المصادر المهمة^(٤) إلى أعداد أخرى كثيرة من هذه الوظائف التى كان يطلق على أصحابها «أرباب الوظائف العلمية والدينية»؛ وإن كان يطلب منهم «التخصص الوظيفى» فى الفقه والحديث وغيرهما، وفى الوقت نفسه الانخراط فى قيادة المجتمع

للكهاية بتاريخين، الثاني منهما في القرن الحادى عشر، وهنا يمكن أن نضيف دائرة أخرى تقترب فتمتوى مدينة القاهرة من حيث هى أهم عاصمة إسلامية لعبت أخطر الأدوار فى تكوين (الليالى) حتى انتهت إلى الصورة التى عرفت بها (٥) فى القرن التاسع عشر أو فى بداياته، مما يؤكد أن النموذج يمكن أن يرصد فى الأدب الشعبى أكثر منه فى التاريخ.

على أن الصورة الشعبية أو الشفاهية تخرج من التاريخ إلى الحلم، أو تظل نوعاً من (التاريخ الشعبى).
ثم بيد أننا نؤثر أن نسهب قليلاً فى هذه النقطة الأخيرة؛ إذ يلاحظ أن القهر الكثير الذى تعرضت له الشعوب العربية دفع بها إلى الفرار من التاريخ فى كثير من الأحيان إلى الحلم، والحلم هنا ليس أضغاث ما يسقط فيه الإنسان حين يتخفى واقعه الذى يحاول أن يصنعه دون جدوى؛ وإنما هو الحلم المبدع، المتمثل فى الأدب الشعبى.

إن هذا الحلم يلجأ إليه الإنسان العربى «لمعبر به عن شوق جارف للمعدل بالنقيض للظلم الذى يكابده، ويتشوق عارم للحرية بالنقيض للقهر الذى يماشه» (٦)
ومن هنا، فحين نسدع المثقفين ليهتموا أكثر بـ (الليالى)، - باعتبارها أهم رموز الأدب الشعبى - لفهم كثير من رموزنا الثقافية، ومن أبرز هذه الرموز علماء الدين الذين تجسّدوا فى (الليالى) خلال الدلالات المعكوسة، وهى دلالات لا تنتمى إلى الحلم فى الظاهر، ولكن تنتمى إلى الحلم الذى يبرر فى الوعى الباطنى عن الواقع المحي.

الحدود المنهجية

هـ - لابد من التنبيه - منهجياً - إلى دور الوحدة الداخلية فى تفعيل البنية الكلية؛ أو بما يسمى الوظيفة الداخلية للسرد Fonction contextuelle، إذ تربط الوحدة الداخلية بوظيفة محددة فى البنية الكلية على نحو

وجمهور المدن من جهة أخرى، وإن كان ذلك يعود إلى فترة الاضطراب التى عاش فيها تاج الدين السبكى فى القرن الرابع عشر الميلادى.

غير أن من الملاحظ أن فترات الاضطراب الكثيرة التى عاش فيها العلماء فى العصور الوسطى دفعت بهم ليكونوا حلقة «أرباب الوظائف» أو «رجال القلم» فى مواجهة الحكام أو «رجال السيف» كى يحددوا أدوارهم التى لم تحظ دائماً برضا الحكام. فبعد أن سمحوا لهم بدور محدود فى العصر المملوكى (بالمشاركة) رضى العثمانيون ذلك، وراحوا يباعلون بينهم وبين المؤسسة الحاكمة، وإن سمحوا لهم بدور الوساطة؛ على أنه فى - جميع الأحوال - لم تترك لهم السلطة السياسية دوراً كبيراً إلا فى فترات استثنائية، كخضوع المجتمع أحياناً لسلطة القاضى «الشرعية».

على أن صورة العلماء كانت فى كل الأحوال تقبع فى الضمير الشعبى على أنها سلطة فاعلة، لكونها الفئة الحاملة لكتاب الله وسنته.

٣- ونجىء (الليالى) لترسم صور علماء الدين فى الخيلة الشعبية بشكل مغاير لصورهم فى التاريخ (٧)، إذ إنها لم تنشأ تحت عقل محكم (موجه) مثل التاريخ، وإنما خضعت للاشعور الجمعى Inconscient Collective؛ حيث يتوحد الشعور الفردى والشعور العام، وحيث تكون الذاكرة الشفهية قادرة على الصياغة وإعادة الصياغة والإضافة من خلال أنماط جمعية شعبية تحزن مكنونها عبر قرون بعيدة.

يؤكد ذلك أن (الليالى) حكايات صيغت فى أكثر من قطر عربى، والأصول الأولى لها تنتمى إلى أكثر من دائرة تتداخل معاً سواء فى الشرق (الأندلس أو الأقصى) بحضاراته القديمة، أو فى الشرق العربى بحضارته الإسلامية المتطورة بفعل الزمن، وهاتان الدائرتان تلتقيان مع رأى فريدرش فون ديرلاين حين حدد الزمن المزدهر

امتثالاً لـ «من لزمت طاعته». وطاعة أولى الأمر تلزم الفقيه من جهة الشرع كما أن نصحه يعد واجباً من واجباته، بل إن النصيحة بعض من الطاعة وجزء منها. ولذلك، فإن الماوردي يرى أن الداعي الأول والأكبر إلى النصيحة هو الأمر الديني؛ أي الشرع، ولكن في إطار استناد الحاكم هنا.

على أن الحاكم لم يرد من العالم النصيحة فقط، وإنما أراد - في مواضع أخرى عدة - أن يكون منفذا لحكمه ومبرراً له، في أن.

العالم - المبرر

٨ - ولم يكن هارون الرشيد ليطهر أقل من معاوية في الحزم والعزم، وقد كان من أهم ما أثر في فقه العلماء في عصره عنفه الشديد الذي عامل به البرامكة فضرهم بعنف، فقد كانت هذه الدولة سبباً في أن يتحول العلماء المؤثرون السلامة الطامعون في المنصب إلى التحاليل في كل موقف وتبرير ما يراه الحاكم، وبدأت معالم هذه المرحلة تشير إلى العالم، المبرر، الباحث عن كل حل يريده السلطان ويقدمه إذا طلب منه ذلك.

وفي «حكاية هارون الرشيد مع أحد علماء عصره» (أي يوسف) خير مثال على هذه الحالة التي انتهت إليها العلماء؛ إذ تحكى هذه الحكاية أن الخليفة هارون الرشيد كان يجلس مع أحد ندمائه، فطلب الرشيد منه أن يبيعه جاريته، ولما رفض - وكانا سكرين - طلب أن يهبه إياها فرفض أيضاً؛ فقال الرشيد: «زبيدة طالق ثلاثاً إن لم تبعها أو تبعها لي» فقال الآخر:

«زوجتي طالق ثلاثاً إن بعته لك. فلما أفقا وعلما أنهما وقعا في محذور وأمر عظيم وكان ذلك في نصف الليل، صاح هارون الرشيد إن هذه وقعة ليس لها غير أبي يوسف القاضي فاطلبوه».

عليه، فقد كان الحكم عند بعض أولئك الحكام يحتاج - أحياناً - لإرشاد الفقيه ونصيحته بالرأى، وهو ما يعود كما أسلفنا - إلى المرجعية الدينية للنصيحة وارتباطها بالشرع. وفي حالتها هنا، فقد كان الأحنف يترك جيئاً حدود النصيح أمام حاكم مثل معاوية كان على وشك تحوّل الخلافة إلى ملك عضوض. ومن هنا، فإن نصيحه لم تنجح مباشرة إلى علاقة الحاكم بالبيعة، وإنما راح يتحدث طويلاً عن السلوك الصحي والهيبة المطلوبة للخليفة ثم طرف من الآداب العامة يمسكها هو بضمير التكلم كي لا يخترق الحاجز بينه وبين الحاكم، ثم علاقة المسلم الزوج بالنساء وهي علاقة دينية في أغلب الأحيان، وحين يشعر العالم بأن الحاكم يستحسن القول، وينتهي لسماع النصيحة السياسية، يقول له: يا أحنف لقد أحسنت، فقل حاجتك، حينئذ، يقول له:

« حاجتي أن تتقي الله في الرعية وتعدل بينهم السوية».

ولا يلبث أن ينهض وهو يسمع معاوية يقول إنه لو لم يكن بالعراق إلا هذا لكفى. وكى تؤكد له الرواية مكانة العالم وصدق فهم الخليفة، فإنها تضيف لاكمال الدائرة أن البعض كان عاملاً على بيت المال في خلافة عمر بن الخطاب، مكررة ذلك في الليلة التالية (ليلة ٨٠) وكان قد حصل على درهم من ابن عمر، فأغضب ذلك الخليفة وكتب في هذا الشأن لبعض معاونيه من الصحابة.

الذي يلاحظ على هذه القصة أن النصيحة هنا لا تكون بمعزل عما يحدث، وإنما هي واجبة، يحكم مجموعة من قهاء ذلك الزمان. فخارج (اليالي)، نثر على كثير من أولئك الذين يدعون إلى النصيحة ويعملون لها^(١)، يقرنون بينها وبين الطاعة. يقول الماوردي في كتابه (الأحكام السلطانية) إن هناك مغزى آخر يكشف عنه هذا القول، أي النصيحة، وهو أن يعتبر المؤلف عمله

النصيحة ويقف عند حدودها، وصورة لقاضي يحتال ليبرر للحاكم ما يريد، كذلك عرضت صورة لفساد العالم حين يرضى بالرشوة ويستغل وظيفته في مصالحه. ومن هنا، فإن مراجعة حكايات (ألف ليلة) بدقة يتضح لنا أنها تشدد كثيراً على اختيار القاضي وتضع شروطاً كثيرة له فتسميها «آداب القضاء»^(١١)، وإن كانت لها وقفة أطول مع القضية الحريصين على آداب الإسلام حين نصل للقاضي المعارض لهذه الخصال غير الحميدة، على أن المهم هنا أن (الليالي)، كما لاحظ بعض الباحثين^(١٢)، قد أفادت كثيراً في الواقع بما كتب عن أحكام القضاء، لأنه ينتخب بأمر الحاكم، وهناك أمثلة كثيرة على هذا. ولذلك، نلاحظ أن الحاكم حين يختار قاضياً أو إماماً يتأني جيداً في هذا الاختيار.

ومن الأمثلة الكثيرة التي نجدتها في (الليالي)، حكاية القاضي الذي ارتشى بالفعل، ففي «حكاية علاء الدين أبي الشامات» وحول مسألة من يسعى لطلاق زوجة من زوجها، تقول له الزوجة أن يستخدم الرشوة في الخلاص من الطلاق الذي يفرض عليهما، وبالفعل حين يلتقي بالقاضي :

«وقبل يده ووضع فيها خمسين ديناراً وقال له يامولانا القاضي في أي مذهب إنني أتزوج في العشاء وأطلق في الصباح قهراً عني، فقال القاضي لا يجوز الطلاق بالإجبار في أي مذهب من مذاهب المسلمين» (الليلة ٢٩٤) (١٣).

بل يمنح القاضي رخصة الفساد أكثر مما يطلب منه؛ فحين يسأله المتهم بعد ذلك أن يمهله ثلاثة أيام يقول له: «لا تكفي ثلاثة أيام في المهلة أمهلك عشرة أيام»^(١٤).

وتصور لنا إحدى حكايات (الليالي) رد فعل غضب الناس على القضية الفاسدين إلى درجة السخرية

وجاء الإمام بسرعة إلى الحاكم، وكان لابد أن يحتال ليبرر الموقف الصعب الذي وقع فيه الحاكم بأية حيلة يحتالها باسم الدين، فقال:

« يا أمير المؤمنين إن هذا الأمر أسهل ما يكون»^(١٥).

واستطاع الإمام بالفعل تبرير القسم بحيلة، لكنها تقضي بأن ينتظر الرشيد فترة من الزمن، فعاد إليه ثانية، مؤكداً أنه يريدها - الجارية - الآن، فعاد أبو يوسف - الإمام - مسرعاً ليحتال مرة أخرى حيلة أوسع من سابقتها لتبرير قسم الحاكم وتمكينه من الجارية بأية طريقة، فما كان من الرشيد إلا أن سرَّ وصاح: « مثلك من يكون قاضياً في زمانى ».

ويعمى الراوى فيقول إن الحاكم أمر بأطباق الذهب فأفرغه بين يديه؛ ثم سأل القاضي: أمعلك شيء تضعه فيه؛ فأثنى له بمخللة البقلة التي جاء بها فملكت ذهباً وانصرف.

على أنه في اليوم التالي يؤكد القاضي لأصحابه ما يفيد استخدام القضية الدين (= العلم) على أنه وسيلته للفلاح وأقرب طريق للنجاح، وأضاف: «فإنني أعطيت هذا المال العظيم في مسألتين أو ثلاث».

وبرغم أن الراوى يسمى ما حدث من زيادة علم القاضي، فإنه راح يحكى بشيء من السخرية وفي ثوب من الإعجاب، ليؤكد كيف كان هذا القاضي، في عصر الرشيد، يحتال ليبرر للحاكم ما يريد فيحصل هو على ما يريد دون عناء، أو باستخدام التبرير باسم العلم وهو يقصد استخدام الدين.

وهذا العالم المبرر للحاكم كثيراً ما نلتقيه حين يضعف العالم وتستبد القوة الحاكمة، فلا يجزى قاضي على القضاء، أو على النظر في أصول (الشرعية)، وإنما يسمى في تدبير أموره هو، مما يعرض الحكم للفساد.

العالم - الفاسد

٩- وكما عرضت (الليالي) صورة لقاضي يمنح

قبل أن يبدأ المناظرة أمامها أنه إذا هزم، فإنها لا تريد منه غير أن يخلع ثيابه فقط فيفعل ويفر هارباً مقهوراً، تقول سهر القلماوى هنا: «وتجد عادة نزع الثياب، دلالة على الانهزام»^(١٦)، وهو تمييز عن تأكيد جهل أولئك العلماء، وهو جهل يصل إلى أكثر العلماء علماء، وآثرهم لدى الرشيد نفسه ممثلاً فى النظام، فهذا العالم حين هزم أيضاً أمام المرأة ينزع ثيابه نزولاً عند رغبته دليلاً على هزيمته كغيره، وإن كان لم يهرب، وأمر له الخليفة بشباب أخرى، وهو ما يهود إلى قيمة النظام عند الحاكم وليس لعلمه أو قيمته الفكرية.

والقصة صيغت - فيما يبدو - لتأكيد أن عدداً كبيراً من العلماء الذين مثلوا عند الرشيد (كل) علماء الأمصار كانوا جهلاء، وهى دلالة تؤكد كثرتهم، وإن كانت (اليالى) تغلو فى تميم هذه الصفة على (كل) علماء هذا العصر، غير أن الدلالة لا تغتور القارئ الواعى.

وبما صورت لنا (اليالى) صورة أخرى للعالم الجاهل بالعواقب، للنساق إلى غرأزته، فى الليلة (٥٨٣)، حين استطاعت جارية العبد بكل رجال الدولة والقاضى فى مقدمتهم، حتى جعلتهم فى صندوق به طبقات (رفوف) عدة، فكلما جاء واحد ضرب الباب فتخبره: بأنه زوجها، حتى جاء الوالى ففعلت به ما فعلت بغيره، فسقط فى حماة جهله وسخرت به ضمن من سخرت^(١٧).

وعلى هذا النحو، فإن عالم الدين هنا لم يخرج قط فى صوره عن صورة العالم (المؤيد) للنظام السائد. ولذلك، شاعت قيم فاسدة أسهمت فى إفساد النظام كله أمام مثل هذه الأنماط من العلماء: الواعظ، والمبهر، والفاقد، والجاهل. فلا غرو أن تسخر منهم (اليالى) سخرة حمزة لتحويلهم المجتمع إلى مجتمع فاسد، والحاكم إلى حاكم يميل إلى الفساد ويستمره وينغمس فيه.

المرّة التى تصل إلى درجة بعيدة من الهزء بهم، إذ صورت لنا حكاية «أحمد الننف» سقوط حجير فى طاجن من الزيت المخلّى فيستطير هذا الزيت الحار الذى يقلب به السمك ويسقط «الجميع فى عب القاضى حتى وصل إلى محاشمه، فقال القاضى: يا محاشمى...»^(١٥).

ويقترّب من العالم الفاسد نمط آخر هو العالم الجاهل.

العالم - الجاهل

١٠- ولا تستسر (اليالى) على نوع آخر من «العلماء الجهلاء» - إن صح التعبير - الذين لا دين لهم يعصمهم الانزلاق فى الرذيلة، أو أن لهم ديناً ويريدون أن يتجنبوه ليقضوا مصالحهم، وهؤلاء فى الغالب محكوم عليهم من جس عملهم.

وبما يلاحظ هنا أن أغلب هؤلاء العلماء الجهلاء من يرتبطون بالسلطة ويسعون إليها. فمن يراجع حكايات (اليالى) يلاحظ أنه كلما زاد علم القاضى أو العالم زاد خوفه من الاقتراب من الحاكم، وكلما قل علمه حاول الاقتراب من الحاكم، وأولئك الأخيرون ممن كانوا يوصفون بالجهل ويسقطون - بالفعل - فى حماة جهلهم. ولعل أبلغ مثال على ذلك العلماء الكثيرين الذين التفوا بالجارية الذكية فى «حكاية تودد الجارية».

وحكاية «تودد» بسيطة الإطار، غير أنها تشير إلى دلالة أبعد، إذ أنها - تودد - تدخل فى أزمة بعد موت سيدها، ويجد ابنه أنه يفقد كل شئ إلا هذه الجارية، فتوصيه الجارية الذكية أن يبيعها إلى الرشيد، وأن يغلو فى ثمنها. ويحدث - بالفعل - أن يذهب ويرفع صاحبها ثمنها، فتسرد للخليفة ألوانا كثيرة من العلوم فيعجب منها ويها زيرسل إلى علماء البلاد لإحضارهم، فجاءوا بالفعل، وعقدوا لها امتحاناً جازته بنجاح كبير ومناظرة سقطوا فيها جميعاً، غير أنها كانت تشتتر على العالم

ولم تلبث أن راحت تضرب أمثلة العزل بالتخلي عن آداب القضاة والابتعاد عن العدل حيث توقفت عند أهم رموز العدل في الإسلام، عمر بن الخطاب، وراحت تضرب أمثلة تبين فيها سبب عزله بعض ولائه لكونه أسرف في القول أكثر من العمل. وقد قالت مثل هذا عن عمر بن عبد العزيز، وعرجت إلى قوله للإسكندر في عزل القضاة بما لم يخرج عن هذا قط.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أنها تشير إلى بعض الحكام لتضعهم في موضع بعض علماء الدين لهمهم وأصنافهم.

الحاكم - العادل

١٢- ولأن شخصية الوالي الواصي - لا وظيفته - هي التي تهمننا، فإن (البالي) حرصت على أن تورد عدداً من أسماء الخلفاء والحكام ممن تمتعوا بقيمة العدل والحرص على حسن الحكم، فمُشروى الليلة الثمانون الكثير عن عدل عمر فترى أنه أعذل العلماء الورعين وليس الحكام فقط، فقد كان:

«نظام الحكم في الإسلام يعتمد على قواعد أهمها العدل في الحكم حتى تستقيم الأمور بالمساواة، وتجند من سبل تحقيق العدل والشورى حتى لا يتفرد الحاكم بالرأي» (٢٠).

وتتحول الحكايات من الخلفاء الراشدين الذين ضربوا أحسن الأمثلة للقاضي العادل التقى إلى مجموعة من الحكام العادلين في الدولة الإسلامية، وأبرز شخصية عادلة تقدمها (البالي) - بعد عمر بن عبد العزيز - صورة الرشيد، فكثيراً ما يظهر أمام جواربه وأخصاله بل الشعب في صورة من يأمر بالعدل، وكثيراً ما يتصدق متمثلاً كثيراً في عمر بن الخطاب.

وما يلاحظ في هذا الصدد، أيضاً، أن الفقه وعلم الكلام قد ازدهرا كثيراً في عصر الخلفاء، وأصبح اطلاع الخلفاء على كل ما يتصل بمسائل الدين من الأمور الواجبة في حضرة العلماء، وكثيراً ما كنا نجد في

بيد أن مجتمع (البالي) لم يخل من العلماء المتطرفين، المعارضين نظام الحكم الفاسد، وفي الوقت نفسه المؤيدين قيم (الشرع) الحنيف، مما يمتشى مع أصول العدل والإنصاف، وهو ما نتلقى معه بأنماط عدة أكثر وعياً وإيجابية، إنه نمط المثقف المعارض.

آداب القضاة

١١- قد كان القاضي في (البالي) أرفع صور العلماء وأعلى قيمة من قيم الدين ممثلاً في العدالة. ومن هنا، فلا بد أن نشير إلى تصور (البالي) لصورة القاضي النموذجي، فشير إلى بعض القيم الخلقية والدينية التي يجب أن يتحلى بها القاضي مما تحكيه الرواية، خاصة أن شيوع النموذج السابق - المؤيد - شاع في العصر العثماني إلى درجة بعيدة. ومن هنا، كان راوي (البالي) في حاجة لوضع شروط أو سمات عدة للعالم التقى الورع الذي لا يؤيد السلطة، وإن أبدعها، فهو لا يرضى عما تمنحه من أموال كي لا يكون ذلك ذريعة للتأثير فيه. إن الجارية تقول في «حكاية الملك نعمان»:

«أعلم أيها الملك أنه لا ينفع حكم إلا بعد التثبت وينبغي للقاضي أن يجعل الناس في منزلة واحدة حتى لا يطعم شريف في الجور ولا يأس ضمير من العدل وينبغي أيضاً أن يجعل البيئة على من ادعى واليمين على من أنكر والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً أحل حراماً أو حرم حلالاً وما شككت فيه اليوم فراجع فيه عقلك» (١٨).

إلى غير ذلك مما تسميه الجارية بآداب القضاة، ولا تلبث أن تستعين بأقوال لبعض الفقهاء الورعين في هذا الخصوص، فتضيف مبينة شروط عزل العالم غير العادل، فتقول:

«قال الزهري ثلاث إذا كن في قاض كان منزلاً، إذا أكرم اللعام وأحب الخامد وكره العزل» (١٩).

فى قلبى مودة الجابرة.

فقال له:

- لو دخلت إليهم وحفظت من ودهم؟

فأجاب:

- هل آمن أن الج البسحر ولا تبطل

نيسابى (٢١).

ونلاحظ هنا أن العالم عشى من التورط مع الحاكم، وراح يسمى الحكام مرة به «الجابرة» ومرة أخرى يشبههم بالبحر الذى لا يمكن إنقاذ النفس منه، وهو ما ينهنا إلى خشية أبى حنيفة من «هيمنة» الحاكم، بحيث يصبح مبرراً لحكمه وفعله - كما لاحظنا. وقد مر بنا كيف أن أبى يوسف حين استدعاه الرشيد ليفتى فى أمر أراده، لم يستطع هذا القاضي إلا الإفتاء الذى يرضى الحاكم، وبالتالي ينفذ كل ما يؤمر به، وهو ما عشى منه أبو حنيفة.

ومن هذا النمط، العالم التقى الذى يخشى الدنيا والسقوط فيها، فنجد أمثلة كثيرة تقدمها لنا (الليالى) للعالم الورع التقى الصالح.

العالم / العالم

١٤- فـ(الليالى) تورد أمثلة كثيرة لهذا «العالم - العالم»؛ وربما كان أبرز مثال على ذلك بعد أبى حنيفة الشافعى، خاصة. كذلك كان أكثر الشخصيات المؤثرة دينياً شخصية الإمام الشافعى.

وتلاحظ سهير القلماوى أن هناك شبهاً بين جارية تسمى الحسينية والجارية تودد، على اعتبار أن الأولى ناظرت الشافعى فى أيام الرشيد، وهذا خطأ وقع فيه صاحب (الليالى)؛ فقد توهم أن مذهب الشافعى عرف أيام الرشيد بل قد تنوّر فيه فى مجلسه (٢٢). ومع ذلك، فإن الشافعى ذكر فى (الليالى) على هذا النحو، وقد قيل عنه إنه «كان يقسم الليل ثلاثة: قسم الثلث الأول للعلم والثانى للنوم والثالث للتهجد، وكان يختم القرآن فى

(الليالى) مناقشات الفقهاء حول مسائل الفقه فى حضرة الخلفاء تنسم بجدة وشجاعة منقطعتى النظر، بل رأينا كيف أن الجارية «تودد» راحت تمتحن من العلماء فى حضرة الخليفة فى كثير من العلوم الدينية المرتبطة بالدنيا أيضاً، بشجاعة.

بل إن الجارية تودد لم تتوقف برهة فى حضرة الرشيد عن استدعاء حكايات عن علم العلماء وعذل القضاء، مستدعية بوجه خاص عمر بن الخطاب وأبى بكر، متوقفة أمام النظام وفلسفة المعتزلة بشكل لم يلمها الخليفة عليه، و (الليالى) لا تسخر من العلماء فقط حين يتسلل إليهم الفساد، بل من الحكام أيضاً حين يضلون الطريق إلى الحكم بالشرع والمساواة.

ويمكن، بملس الرمز فى (الليالى)، أن نلاحظ أن الرأى الراعى والقاضى المحافظ على دينه وكرامته «شخصية» يمكن أن نجد سماتها فى عدد كبير من الرواة، ليس الحكام فقط، وإنما أيضاً لدى شهر زاد نفسها وتودد كذلك.

أبو حنيفة والمنصور

١٣- وقد بلغ خوف بعض القضاة من السقوط فى حبال الحاكم درجة كبيرة من الحرص والحذر، فقد كان العالم يرفض أن يكون (موظفاً) فى بلاط الحاكم كى لا يؤثر ذلك على رأيه، ولعل أبلى مثال على ذلك قصة جعفر وأبى حنيفة حين خصص الأول للعالم - بعد أن جعله قاضياً - مبلغاً من المال وصل إلى عشرة آلاف درهم ليستعين بها على حياته فرفض:

«فلما كان اليوم الذى توقع أن يؤتى البعض فيه المال صلى الصبح ثم تفتى بشوّه فلم يتكلم، ثم جاء رسول أمير المؤمنين بالمال فلما دخل عليه وخطابه لم يكلمه، فقال له رسول الخليفة:

- إن هذا المال حلال

فرد أبو حنيفة بسرعة:

- أعلم أنه حلال لى ولكنى أكره أن يقع

حرصاً على الدنيا مع عدم التفريط في الآخرة. ويرغم أن كتب التاريخ تخدش عن أن التصوف قد انساقت بعد القرن العاشر الهجري إلى كثير من الترهات، وظهر الجهل أكثر من العلم (حتى تلمذ الشعراي - وهو عملاق عصره - على سبعين شيخاً لا يعرف أحدهم النحو) (٢٥) بل إن عدداً آخر من متصوفي هذا الزمان لم يقيموا الصلاة أبداً (مدعين أنهم يقومون بأدائها في الأماكن المقدسة...) (٢٦) .. فإن ذلك كله لا يظهر داخل (الليالي) إلا بشكل إيجابي.

وقد رأينا في (الليالي) عدداً كبيراً من الزاهدين والمتصوفة ممن لم يهجروا الدنيا بل عاشوا فيها، واتخذوا مواقف معارضة لحكام عصرهم، ومن بينهم بشر الحافي وأهله - كما أشرنا - وأيضاً ممن يحسب على العلماء منهم في هذا السياق، نقرأ عن مواقف زاهدين آثروا الآخرة لكنهم لم ينفصلوا قط عن الدنيا، من أمثال عطاء السلمي وعلى زين العابدين وسفيان الثوري وإبراهيم بن أدهم، وقد ذكرت جارية في «حكاية الملك عمر النعمان» عن سفيان الثوري أنه قال: «النظر إلى وجه الظالم خطيعة»، وقال مثل هذا مسلمة بن دينار. كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ما جاء في بعض نسخ (الليالي) من التزميد الذي أكدت فيه «الملوك والمالقة الجبارة» لكي يمتط الجميع (٢٧). فإذا تذكرنا أن الجارية أو المرأة بشكل عام حين كانت تقص إنما كانت تستعين برأي العلماء في كثير من الأحيان، مثل ملكة «مدينة النحاس» التي راحت تعمل في قصها على تأكيد أن الذكري الحسنة خير من ذكري الظلم والتعسف، ولها في ذلك حكاية طويلة في «حكاية مدينة النحاس» (٢٨).

الزهد والتصوف، إذن، لإصلاح الدنيا وليس للانقطاع إلى الآخرة فقط.

شهر رمضان سبعين مرة. ويروي قاص (الليالي) الكثير عن هذا العالم الذي رفض أن ينتفع به حاكم، وإنما أراد أن ينتفع الناس بالعلم «على أن لا ينسب إلى منه شيء» (٢٩)، هكذا قال الشافعي.

وقريب الشبه بالشافعي كان هناك الكثيرون ممن يسمون إلى العلم فقط، إلى درجة الاكتفاء به، والبعد عن الحاكم لتلا يسقطوا في سيطرته، ولعل من أبرز هؤلاء إخوة بشر الحافي الذين كانوا لا يهتمون بالحاكم قدر اهتمامهم بملهم وزهدهم في الدنيا. وتقول إحدى حكايات (الليالي) إن سيدة سألت الإمام أحمد بن حنبل - رضى الله عنه - قائلة:

«يا إمام الدين، إنا نقوم نغزل بالليل، ونشتغل بمعاشنا في النهار، وربما تمر بنا مشاغل ولا بشدائد، ونحن على السطح نغزل في ضوئها، فهل يحرم علينا ذلك؟»

وحين عرف الإمام بن حنبل أن سألته هي أخت بشر الحافي الزاهد الذي باعد بينه وبين الحكام، رد عليها قائلاً بما يؤكد موقف آل بشر وابن حنبل نفسه: «بأهل بشر، لا أزال أشتف الورع من قلوبكم» (٣٠).

وهو ما يشير إلى موقف أولئك العلماء الذين كانوا يخشون الاتصال بالحاكم، بما يؤكد أن الزهد ليس انفصالاً عن المجتمع، كما أنه ليس اتصالاً بحاكمه ولا استسلاماً لنوازع الإغراء فيه، وهذا يحيلنا إلى صورة أخرى للعالم المتصوف: هل التصوف انزوال عن العالم، أم اتصال به في غير جموح، أو جنوح؟

العالم - الزاهد

١٥ - والمراجعة السريعة لـ (الليالي) ترينا أن القاص دعا إلى التصوف في غير إسراف، فكثيراً ما نلاحظ أن التصوف يحمل وجهاً إيجابياً ولا ينحو إلى الزهد إلا

العالم - الصامت

لا نعرف موقفاً واحداً لتفسير صمت العلماء على الجانب الآخر: الفساد والرشوة.. وما إلى ذلك، وانفقاد أصوات كانت لامعة بين الناس مشهورة بالتقوى في علاقتها بالحاكم، فلم نسمع اعتراضاً أو غضباً من الشافعي أو أبي حنيفة أو سفيان الثوري، كما لم نعرف إلا صمت البخاري ومسلم وابن حنبل والطبري.. وغيرهم.

١٧ - بقيت مجموعة ملاحظات أخيرة لابد من الإشارة إليها:

— يتحلى العلماء هنا - فى غالبيتهم - إلى الطبقة المتوسطة. ومن ثم، فقد كانوا أقرب إلى هموم الجموع الشعبية أكثر من اقترابهم من رغبات الحكام وسياساتهم؛ وبالتبعية كانوا أقرب إلى الشرع والوعى الدينى بشكل مباشر.

— لم تستطع الدراسة عزل العصر أو المكان أو الأحداث عن النماذج التى استشهدت بها. وبذلك، فإنها ارتبطت بالسلب أو بالإيجاب بقوة العلماء فى العصر المملوكى وبداية ضعفهم والمساومات حولهم فى العصر العثماني، وهو ما يفسر وجود نمطين: «مؤيد» و«متمردة»، فى حين أن وعى القاص أثر ذكر الزهد والتصوف باعتبارهما عاملين إيجابيين. ومن ثم، افتقدنا وعى نمط آخر من العلماء (الصامت) فى السياق الحكائى.

— لم تكن أبنية الوعى الشعبى بعيدة عن العالم المبرر أو المرتقى، وهنا بلغت القاص الشعبى النظر إلى عمق السخرية التى نالت هذا العالم المؤيد دائماً للحاكم. وقد تصاعدت حدة السخرية من هذا العالم الفاسد إلى درجة طعنه فى شرف ابنته^(٢٩) فى «حكاية مزين بغداد». وهذا النموذج لا نعلمه خارج (الليالى) أيضاً.

١٦ - من أكثر ما بلغت النظر فى (الليالى) إغفالها أولئك العلماء الذين رأوا الكثير من أوجه الفساد وتفشيته، ومع ذلك لا ذوا بالصمت، ولم نعرف من هؤلاء إلا من رفض مال الحاكم - مع عدم رفض منصبه فى القضاء - كأبى حنيفة، كما لم نعرف من هؤلاء إلا رفضاً لفكرة دينية مثل محبة خلق القرآن كابن حنبل، ولم نعرف من هؤلاء فى أحسن الحالات إلا بلذ النصيحة عن بعد وخوف (كالقاضى أبى يوسف مؤلف «كتاب الخراج»، والقاضى يعقوب بن إبراهيم مؤلف كتاب «الإجابة عن أسئلة الرشيد»، وأبى الحسن المارودى صاحب كتاب «الأحكام السلطانية».. الخ).

هل يعود ذلك إلى التحالف الذى قام بين العلماء والمماليك فى العصر المملوكى؟ أم إلى تحالف أولئك العلماء مع طبقة التجار والأشراف مع ما يستتبع ذلك من عزوف عن النقد أو المعارضة لتشابك المصالح؟ أم إلى خوف العلماء من العثمانيين - فيما بعد - حيث أثر العديد منهم «الصمت» خوفاً ورهبة؟

وتبدو هذه الظاهرة أكثر غرابة قبل ذلك فى العصر العباسى، حيث يلاحظ أن مجون عدد من الحكام وصل إلى أقصاه ومع ذلك أثر الصمت عدد كبير من العلماء. ورغم أن هذا العصر شهد ما يمكن أن يسمى بحكم «الجوراءى» اللائى تحكم فى كل شئ - خاصة فى عصر المعتز بالله والمعتضد - وعاش فيه عشرات من العلماء. والقضاة الممتازين الورعين الذين كانوا على قدر كبير من احترام العامة، فلم نسمع لأحد اعتراضاً أو لوما باسم الشرع.

الغريب أن (الليالى) تمنح الكثير من خلفاء بنى عباس - خاصة - تعظيماً وتوقيراً شديدين؛ فكثيراً ما نسمع عن عدل عمر بن عبد العزيز وقبله عمر بن الخطاب وبعده تقوى الرشيد وخروجه للرعية؛ ومع ذلك

– برغم اضطراب حال العلماء في العصر العثماني، فقد ظلوا يمثلون قوة فعلية لم تضعف وتلاشى إلا بمجيء محمد علي، فما كادت تمضي ثلاث سنوات على توليته حتى انقلب عليهم، وساعده في ذلك المؤثرات الغربية الكثيرة، ففقدوا دورهم من حيث هم فئة مستنيرة واعية، وبدلاً من تطوير أنفسهم مع المناخ الجديد استبدل بعضهم بمسيرة الواقع والإفادة منه الانغلاق والجمود. وكان لذلك أثره الذي أعطى مبرراً لاتهمهم بالتخلف والتدخل في كثير من مصادرات الكتب والأفكار التنويرية.

– ظهر أثر ذلك كله حين فقدوا مكانتهم ومناصبهم باعتبارهم قضاة ومشرعين، وتوالى القوانين المدنية في القرن العشرين لتستخدمهم كما هو الحال في مؤسسات دينية عدة. وظهر «المثقفون» بدلاً منهم لتبدأ مع أولئك الآخرين – مرحلة جديدة من العلاقة بين الفئة الجديدة المتعلمة والسلطة، لتكتمل الدائرة لإعادة نموذج «العلماء» القدسي، ولكن في جانب التأييد والتفنيد بدلاً من المعارضة والتغيير.

لقد ولدت مرحلة جديدة من مراحل تاريخنا العربي خارج (ألف ليلة وليلة).

– يلاحظ – بحق – أن العالم داخل (القبلي) لم يتحمل في العالم الديني أو القاضى فحسب، وإنما مثلت المرأة، في كثير من الحكايات، الرمز النموذجي للعالم (مثل تودد في «حكاية تودد الجارية»)، بل إن سهر القلماوى نلاحظ أن شهر زاد – أشهر أبطال (القبلي) – كانت «عالمة» وصفها القاص بقوله «إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأم السابغة والملوك والشعراء»^(١٠)، وهو ما ينفي أن يكون العالم هو كل من يتلقى العلم بشكل منهجي. وإنما هو الذي يمتلك (الوعي) بما يحدث من حوله، ويتخذ موقفاً إيجابياً في المجتمع.

– تؤكد (القبلي) أيضاً أن هناك معياراً يحول بين العالم والسقوط في حبال السلطة، فكلما كان العالم بعيداً عن السلطة مؤسساً، كان أكثر حرصاً على قيم العدل والإنصاف. وتضرب (القبلي) أمثلة للنوع الأول في أبي حنيفة النعمان، في حين يمثل النوع الآخر الإمام أبو يوسف. فقد أسرع أبو حنيفة إلى رفض المنصب الذي عرض عليه ثم رفض رسم مال له حين اضطر للقضاء. أما أبو يوسف، فكان أكثر نشاطاً وأسرع من غيره لترضية الرشيد لكونه مفتي القصر.

الهوامش:

(٥٥) .. «علماء الدين» في المجتمع الإسلامي هم المسؤولون عن الأمور الدينية، ولهم السلطة على الحياة الاجتماعية والدينية. وفي حين كانوا يستمدون قوتهم من المصدر الإسلامي (الدرع)، كان الحكام يستمدون قوتهم من وظائفهم السياسية والإدارية وغيرها من وظائف الدنيا.

وسوف نلاحظ أن العلاقة بين الاثنين، علماء الدين والحكام، تحولت من قضية السلطة إلى قضية استغلالها من عصور الخلفاء الراشدين إلى نهايات العصر العثماني، حيث حل محلهم، فيما بعد، المثقفون. ولذا نظرنا إلى العلاقة بين الحاكم والعالم داخل ألف ليلة وليلة، سوف نلاحظ أن العلاقة تحددت حسب قوة هذا أو ذاك.

وبهذه في هذا الصدد أن نشير إلى أن مصطلح «علم الدين» كما يعرفه التراث الإسلامي غير موجود في الغرب، فالמושوعة البريطانية – على سبيل المثال – لا تتحدث إلا عن الشيخ sheikh shék، وهي كلمة تستعمل هنا للتفريق واستخدمت في الغرب في سياق آخر كان تشير إلى القابلة عند البدو واشتركت الموشوعة الأمريكية في ذلك، فأطلقت على هذا المسمى مصطلح «علماء المسلم» أو «الفتية» للتفريق على من يقوم بتفسير القرآن أو تأويله. انظر مادة شيخ في الانكليزينا الأمريكية ج ٢٤، أيضاً، مادة العلماء للمسلم في الانكليزينا البريطانية، ج ٢٣، بينما الشائع في التراث الغربي للمفاهيم الكنسية أو الكهنوتية المتعلقة بالدين المسيحي.

(١) جاء في سورة البقرة: «إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا آتَانَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالْهُدَىٰ مِنْ بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهَا لِلنَّاسِ فِي الْكِتَابِ أُولَٰئِكَ يَلْعَنُهُمُ اللَّهُ وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاحِقُونَ» (١٥٩) وقوله وإذ أخذ الله ميثاق الذين أوتوا الكتاب لبَيِّنَةٍ لِلنَّاسِ وَلَا يَكْمُلُونَهُ (سورة آل عمران – ١٨٧).

(٢) والأحاديث التي تهبل العلماء وتلو بهم عن الشطط كثيرة، فمن نقرأ للرسول صلى الله عليه وسلم:

– إن مثل العلماء في الأرض كمثل النجوم في السماء يهتدى بها في ظلمات البر والبحر فإنما طلمست النجوم أورتك أن تغفل الهداية (الإمام أحمد)، ... وإن العالم يستغفر من في السماوات ومن في الأرض حتى يجتبا في الماء وتضل العالم على المبادئ كفضل القمر على سائر الكواكب. إن العلماء ولاة الأنبياء.

– فضل العالم على المبادئ كفضلني على أبنائك إن الله وملائكته وأهل السموات والأرض وحتى النحلة في جحرها وحتى الحوت في الماء يهللون على معلم الناس الخير.

- (٣) انظر في هذا كتابين مهمين:
- تاج الدين السبكي، عهد النعم ومهد النقم، بيروت، دار الحقلقة، ١٩٨٥ (الكتاب في ١٣٦٩).
- عائد زائدة كاتب السلطان، لندن، مؤسسة أريس، ١٩٩١.
- (٤) يقول علي قنسي: «السيرة النخبة إنما تمكس أحطها الجمالير بأكثر مما تمكس وقائع التاريخ، ذلك أن التاريخ للماش كان يحمل من القهر الكثير، مما دفع الجمالير إلى محارلة اصطلاح تاريخها الذي علم به وتجدد تلك الأحلام في السير الشخصية مجلة تذكر، القاهرة، فبراير ١٩٨٥. ونحن نوافقه إلى حد كبير.
- (٥) مصطفى عبد النسي، شهر زاد في الفكر والحديث، دار الشروق، ١٩٨٥، ص ١٩.
- (٦) مجلة فكر، السابق، ص ٩٧.
- (٧) عصر النبوة، أدب كزويل، ترجمة جابر حصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، العراق، ١٩٨٥، ص ٢٩٠.
- (٨) ألف ليلة وليلة، مكتبة صبيح، ج ١، ص ٢٠٤.
- (٩) يمكن الترد في ذلك إلى كثير من كتب العلماء والمؤلفين في العصور الإسلامية منها: القاضي أبو يوسف، كتاب الخراج، المطبعة السلفية، ١٣٩٢، القاهرة. وأيضاً، أبو الحسن المازري، الأحكام السلطانية (نشر النسخي ١٩٥٩، القاهرة) وغيرهما. انظر في هذا دراسة مهمة لسعيد بن سعيد العلوي بعنوان الفقه معلم السلطان، مجلة الاجتهاد، العدد ٤، ص ٨٩، ص ٦٧.
- (١٠) الليالي، ج ٤، حكاية هرون الرشيد مع جعفر الجارية والإمام أبي يوسف، ص ٢٠٧/٢٠٦.
- (١١) لأصدر السابق، ص ٢٢٠.
- (١٢) أحمد محمد الشحاذ، الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١٩٨٦/٧، ص ٣٣٠.
- (١٣) السابق ج ٢، ص ١٥٧.
- (١٤) السابق ج ٢، ص ١٥٨.
- (١٥) طبعه بولاق المصرية بالأولست التي نشرها مكتبة «الفتى» ببغداد في العراق، في سطرين، نقلاً عن الشحاذ، ص ٣٣٧.
- (١٦) سهر القلماري، ألف ليلة وليلة، دار المنار، ط ١٩٥٧، ص ٢٩٢.
- (١٧) الليالي، ج ٣، ص ١٣٨.
- (١٨) الليالي، ج ١، ص ٢٢٠.
- (١٩) السابق.
- (٢٠) الشحاذ، السابق، ص ٣٢٦.
- (٢١) الليالي، ج ١، ص ٢٢٥.
- (٢٢) سهر القلماري، السابق، ص ٢٩٢.
- (٢٣) الليالي، ج ١، ص ٢٢٤.
- (٢٤) الشحاذ، السابق، ص ٣١٥، نقلاً عن طبعه الأولست.
- (٢٥) توفيق الطويل، مصر إبان العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ج ١/١، ص ٤٧.
- (٢٦) السابق، ج ٢، ص ٤٨٢.
- (٢٧) الشحاذ، السابق، ص ٣٢٧.
- (٢٨) ريد أن تسب طويلا (ملكمة مدينة تلمسار) في وصف القصر الذي كان لا يخلو قصر، وتفصيل أبيته، تعود إلى ذكر القبر، فقرأ:
- أين الملوك ومن بالأرض قد عـمـروا قد شاركوا ما بنوا فيها وما عـمـروا
وأصبـحوا ومن قبر الذي عـمـلوا عادوا ومـمـما من بعد ما نـفـروا
أين المساكـر ما ردت وما نـفـمت أين ما جـمـعوا فيها وما ادخـروا
أنعم رب المـمـر في عـجـل لم ينجـهم منه أسـسـول ولا ذـر
- (انظر الليالي ج ٣، ص ١٢٩/١٣٠).
- وكانت النتيجة أن بكى الأمير، وهو الهدف الذي لوانه القاضي.
- (٢٩) الليالي، ج ١، حكاية من بغداد، ص ١٠٢.
- (٣٠) سهر القلماري، للرجع السابق، ص ٢٩٥.

محاكمة ألف ليلة وليلة

رؤية قانونية

محمد حسام محمود لطفى*

وقد كان منطقياً لكتاب هذا شأنه أن يلقى صنوفاً من الاقتباس وضرباً من التحوير والتحريف، بيد أن هذا كله لم يزل من عروبة هذا الكتاب ومنزلته الرفيعة فى الأدب العالمى. وليس هناك ما يبرر أن يشار أى عربى لما وقع على هذا الكتاب من اقتباس وتحوير وتحريف لعدم وجود طبعة أصلية يمكن أن نعتبر ما عداها من طبعات مقلداً.

ويدهى أن مرور هذا الزمن الطويل يقطع بعدم وجود أى حقوق مالية لأى مؤلف له، لأن قوانين حماية حق المؤلف تحمى المصنف الفكرى المبتكر مدة حياة مؤلفه وخمسين سنة تالية لهذا التاريخ، إذا ما كان المؤلف شخصاً طبيعياً أى إنساناً، فإذا كان شخصاً معنوياً، كشركة أو جمعية أو جامعة، فإن هذه الحماية تختص من تاريخ النشر الأول^(١).

هذا كله أعطى لواقعة ضبط نسخ من (ألف ليلة وليلة) بها عبارات ورسوم خادشة للحياء العام أهمية

أثارت (ألف ليلة) من الجدل حولها ما لم يعرفه عمل أدبى من قبل، فقد دفع ما عرفه هذا العمل من رواج تجارى متميز على مر العصور المختلفة إلى ترجمته إلى كل لغات العالم تقريباً، فوجد فيها كل قارئ، أياً كان عمره أو جنسيته أو موطنه أو مستواه الثقافى، كل ما يبحث عنه من خيال متمثلاً فى شخصيات خارقة للمادة، وحوارات بين الإنسان والجن، وصراعات بين الإنسان وحيوانات أسطورية لا وجود لها فى دنيا الواقع، و«حواشيت» لعلاقات جنسية شاذة بين المحارم، بل بين الإنسان والجن أحياناً.

وعلى الرغم من أن هذا العمل غير معروف المؤلف على وجه اليقين، إلا أن اسم شخصيته المحورية «شهرزاد» و«شهریار» والجو العربى الأصل الذى تجرى فيه أحداثه وأسماء أبطاله والذكر المستمر لدين الإسلام، لا يدع مجالاً لأى شك حول انتماء هذا العمل إلى التراث العربى القديم.

* أستاذ القانون الدولى المساعد (كلية حقوق بنى سويف - جامعة القاهرة).

إضافة، ومؤلفا يجب النظر إليه باعتباره كلاً متكاملًا وليس عبارات منفصلة عن أصلها. وانتهت المحكمة إلى تبرئة من صنع هذه الطبعة ومن حازها بقصد الاتجار ووزعها.

ويمن لرجل القانون أن ينوه بداية بأن هذا الخلاف في الرأي بين قاضى محكمة الجنتح وقضاة محكمة الاستئناف ليس خلافاً مما يفسد للورد قضية، بل اختلافا مشروعا يقره القانون الذى جعل من التقاضى على درجتين مبدأ أساسياً يقوم عليه نظام التقاضى فى مصر.

على أية حال، فإن المنطق يقتضى أن نستعرض نطاق حرية الرأى والتعبير فى مصر من واقع دراسة المواثيق الدولية النافذة فى مصر، والدساتير المصرية المتعاقبة، والنصوص القانونية المعمول بها.

أولاً: حرية الرأى والتعبير فى المواثيق الدولية

كفلت المواثيق الدولية حرية الفكر والضمير والديانة، وأكدت حرية الفرد فى التعبير عن آرائه وأفكاره.

وقد جرى العمل على تضمين هذه المواثيق الدولية قيوداً على هذه الحرية، نوجزها من واقع هذه المواثيق على النحو الآتى:

١- الاتفاقية الدولية للحقوق المدنية والسياسية (٢):

خولت المادة ١٩ (٣) من هذه الاتفاقية الدول الأعضاء فيها فى إخضاع الحق فى التعبير «لقيود معينة بالاستناد إلى نصوص القانون فحسب، وبالقدر الضرورى لاحترام حقوق أو سمعة الآخرين أو حماية الأمن الوطنى أو النظام العام أو الصحة العامة أو الأخلاق».

٢- الاتفاقية الدولية للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية (٣):

أقرت هذه الاتفاقية الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأجازت المادة ٤ من هذه الاتفاقية

خاصة، حيث لم يكن الأمر متعلقاً باعتداء على حقوق المؤلف المالية، التى ثبت يقين أنها انقضت، كما لم يكن متعلقاً بالحقوق الأدبية المتمثلة أساساً فى الحق فى نسبة المصنف إلى مؤلفه وعدم تحريفه أو مسخه أو تشويهه، حيث أصبح انتماء هذا العمل إلى التراث الإنسانى العالمى كله مجبرداً من أى شك، وإنما تعلق الأمر الذى طرح على القضاء بمحاكمة طبعة مخلة بالآداب العامة من طبعات (ألف ليلة وليلة) المتعددة، وفار الجدل حول مدى وقوع هذه الطبعة الخادشة للحياء العام تحت طائلة القانون.

رأت النيابة العامة أن هذه الطبعة أراد لها ناشرها أن تعرف دون غيرها من الطبعات الرواج التجارى، فضمنها رسومات خادشة للحياء العام وعبارات ماسة بالآداب العامة، وتحقق له ما أراد، فعرفت هذه الطبعة طريقها إلى طائفة من القراء، لاسيما المراهقين منهم، تسعى إلى إشباع غرائزها بقراءة روايات عن كيفية اجتماع الذكر والأنثى، وحكايات الاتصالات الجنسية بين الشواذ متحدى النوع من جانب والشواذ من بنى الإنسان الذين يجدون إشباعاً لفرغتهم الجنسية فى الاتصال بالحيوانات.

وجارت محكمة آداب القاهرة النيابة فى طلباتها مؤكدة استغلال الناشر الدخيل من القصص والرسومات والأشعار الفاضحة والألفاظ السوقية البذيئة، سعياً وراء الربح المالى، ودلت على ذلك بضبط طبعة أخرى لديه خالية من هذه الماخذ. كما أضافت أن مجرد الادعاء بأن كتاباً ينتمى إلى التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدمة التى لا يجوز المساس بها فيتأبى على القانون، طالما طرح الكتاب على التداول بين الناس دون تمييز.

ولم يكن هذا الرأى هو الرأى الصواب لدى قضاة الاستئناف، حيث وجدوا فى هذا الكتاب كتاباً فى الأدب وليس كتاباً فى الجنس، ومكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفاً أو

وظروف الحال وهدفها للصالح العام^(٧) مهما كانت مرة وقاسية^(٨)، فإذا ما وضح أن الهدف من استخدامها كان استباحة حرمت القانون فيقع مركبها تحت طائلة، ولو كانت العبارات المهينة التي استعملها مما جرى العرف على المساجلة بها^(٩)، أو كانت منقولة عن جهة أخرى^(١٠).

٢ - القذف

يعد قذفاً في مفهوم القانون^(١١) كل إسناده، في علانية أو في غير علانية، لواقعة محددة تستوجب، لو كانت صادقة، عقاب من تنسب إليه أو احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته. يستوى في ذلك أن يكون هذا الإسناد مصاغاً في عبارات قاطعة أو تشكيكية متى كان من شأنها أن تلقى في الأذهان عقيدة، ولو وقتية، أو خطأ أو احتمالاً، ولو وقتين في صحة الأمور المدعاة؛ حيث يكفي أن يكون في الإسناد إدراك فحوى عبارات القذف استنتاجاً من غير تكليف ولا كبير عناء، ولو كان المقال خلواً من ذكر اسم الشخص المقصود^(١٢)، نادات الإهانة تراءى للمطلع خلف ستارها وتستشعرها الأنفس من خلالها، لأن تلك المناورة مخبئة أخلاقية شرها أبلغ من شر المصارحة^(١٣)، أو كان موجهاً إلى فئة معينة من الناس^(١٤)، ولو كانت الواقعة التي نشرت صحيحة أو دائمة معلومة للكافة أو صندر بصحتها حكم بات، أو سقطت الدعوى الجنائية الناشئة عنها بالتقادم^(١٥). ويعد من يجارى القاذف في قذفه مشاركا له في الجريمة^(١٦).

ولم يفت المشرع أن يسبغ المشروعية على القذف إذا ما وجه إلى موظف عام أو شخص ذي صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة وأثبت من وجهة صحة الإسناد وأنه يقصد إلى المصلحة العامة لا إلى إشفاء الضغائن والأحقاد الشخصية^(١٧). وبعد حسن النية متوافراً إذا ما كان الإسناد صادراً عن سلامة نية، أى عن

إخضاع هذه الحقوق للقيود المقررة في القانون فقط وإلى المدى الذي يمتشى مع طبيعة هذه الحقوق فقط ولغايات تمزير الرخاء العام في مجتمع ديمقراطي فقط.

٣ - حرية الرأي والتعبير في الدساتير المصرية

تولدت الدساتير المصرية المتعاقبة على تأكيد حرية الرأي والتعبير ووسائل الإعلام المختلفة^(١٨)، ووهنت ذلك بأن يتم في حدود القانون^(١٩)، وحددت المحكمة الدستورية العليا في ٤ من يناير سنة ١٩٩٢^(٢٠) أن القيود التي يفرضها المشرع على التمتع بالحقوق التي كفل الدستور أصلها لا يجوز أن يصل مداها إلى حد إهدارها كلية أو تقليصها، ولا تعدو سلطته في نطاقها مجرد تنظيم وفق أسس موضوعية لا تؤثر في جوهرها، فإذا جاوز المشرع نطاق سلطته في مجال تنظيم الحقوق التي أحاطت الدستور بالحماية، وقع التشريع الصادر عنه في حومة المخالفة الدستورية، سواء عمل به بأثر مباشر أو بأثر رجعي^(٢١).

(...)

ثالثاً: حرية الرأي والتعبير في القوانين الوضعية

تعددت النصوص القانونية العقابية التي تؤثم العبث بالكلمة التي هي أداة التخابل المتبادلة بين بنى الإنسان. وقد كان منطقياً أن توجد هذه النصوص في قانون العقوبات وغيره من التشريعات الجنائية الخاصة المتعددة. وينبغي أن دراستنا لذلك كله ستكون بهدف إبراز بعض هذه النصوص، حيث لا يتسع المقام إلى ذكرها كلها.

١ - حرية الرأي والتعبير في قانون العقوبات

أجاز القانون النقد باعتباره أداة بناء، وجعل حدوده في إبداء الرأي في أمر أو عمل دون مساس بشخص صاحب الأمر أو العمل بغية التشهير به أو العط من كرامته^(٢٢). ولا يعد كذلك استخدام عبارات تتلاءم

كما أخضع المشرع^(٢٤) المصنفات السمعية والسمعية البصرية للرقابة، سواء كان أدائها مباشراً أو كانت مثبته أو مسجلة على أشرطة، أو أسطوانات، أو أية وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العامة والآداب ومصالح الدولة العليا. وحظر المشرع على وجه الخصوص الترخيص بأى مصنف إذا تضمن أمراً من الأمور الآتية:

١ - الدعوات الإلحادية والتعرض بالأديان السماوية.

٢ - تصوير أو عرض أعمال الرذيلة أو تعاطي المخدرات على نحو يشجع على محاكاة فاعليها.

٣ - المشاهد الجنسية الكثيرة وما يחדش الحياء، والعبارات والإشارات البذيئة.

٤ - عرض الجريمة بطريقة تثير العطف وتغري بالتقليد أو تضفى حالة من البطولة على المجرم.

٥ - الاعتداء على الآداب العامة

نص المشرع على تأميم استخدام القول أو الصباح أو الجهر أو الفعل أو الإيمان أو الكتابة أو الرسوم أو الصور أو الصور الشمسية أو الرموز أو أية طريقة أخرى من طرق التمثيل العلنية، ولو كان ذلك نقلاً أو ترجمة لنشرات صدرت فى مصر أو فى الخارج أو ترديد الإشاعات أو روايات عن الغير (المادة ١٩٧)، وذلك إذا ما وردت على أى من الأعمال الآتية:

١- الإغراء بارتكاب جنائية أو جنحة (المادة ١٧١).

٢ - التحريض المباشر على ارتكاب جنائيات القتل أو النهب أو الحرق أو جنائيات مخلة بأمن الحكومة (المادة ١٧٢).

٣ - التحريض على قلب نظام الحكومة أو على كراهته أو الإزدراء به، أو تحجيد أو ترويع المذاهب التى ترمى

اعتقاد بصحة وقائع القذف ولخدمة المصلحة العامة وحسدها^(٢٥). فإذا ما ثبت أن القصد كان التشهير والتجريح شفاء لضعفان أو دوافع شخصية، تقع جريمة القذف ولو كان الجاني يستطيع إثبات صحة ما قذف به^(٢٦). فإذا ثبت أن الغرض من هذا الإسناد كان مجرد التبليغ عن هذه الوقائع لا مجرد التشهير للتليل عن أسندت إليه؛ فليس فى ذلك جريمة^(٢٧).

كذلك يجوز المشرع القذف إذا كان إخباراً بصدق وحسن نية للحكام القضائيين أو الإداريين بأمر مستوجب لمعقوبة فاعله أو دفاعاً أمام المحاكم، مادامت عبارات الدفاع من مستلزماته وصدرت بحسن نية.

٣ - السب

يعد سبا فى أصل اللغة الشتم، سواء بإطلاق اللفظ الصريح الدال عليه أو باستعمال المعاريض التى تؤدى إليه، وهو المعنى المحصور فى اصطلاح القانون الذى اعتبر السب كل إصااق لعيب أو تعبير يهمل من قدر الشخص عند نفسه أو يهمل سمعته لدى غيره^(٢٨)، يستوى أن يقع ذلك فى حضور المجنى عليه أو فى غيبته^(٢٩).

٤ - الاعتداء على حرمة الأديان

أدان المشرع كل فعل يستهدف العشوش على إقامة شعائر صلاة أو احتفال دينى خاص بها أو تعطيله بالعنف أو التهديد (مادة ١٦٠)، كما حظر كل تعد يقع على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً، لاسيما إذا تمثل فى طبع أو نشر كتاب مقدس فى نظر أهل دين من الأديان التى تؤدى شعائرها علناً إذا حرق عمداً نص هذا الكتاب تحريفاً بغير من معناه، فى تقليد احتفال دينى فى مكان عمومى أو مجتمع عمومى بقصد السخرية به أو ليتفجر عليه الحضور (مادة ١٦١). واكتفى المشرع أن يكون فى مجموع ما ثبت نسبته إلى المتهم من عبارات فى هذا الصدد ما يفيد سوء نيته^(٣٠).

إعلانات أو رسائل عن ذلك أيا كانت عباراتها (المادة ٣/١٧٨).

١٠ - الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض لصور من شأنها الإساءة إلى سمعة البلاد، سواء أكان ذلك بمخالفة الحقيقة أم بإعطاء وصف غير صحيح أم بإبراز مظاهر غير لائقة أم بأية طريقة أخرى (المادة ١٧٨ ثانيا/١).

١١ - الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير شيئا مما تقدم ذكره في الفقرة السابقة للعرض المذكور، والإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع أو الإيجار ولو في غير علانية، وكل تقديم علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالجمان وفي أى صورة من الصور أو توزيعه أو تسليمه للتوزيع بأية وسيلة، وينسحب العقاب على ارتكاب هذه الجرائم عن طريق الصحف (المادة ١٧٨ ثانيا/٢).

١٢ - إهانة رئيس الجمهورية (المادة ١٧٩).

١٣ - العيب في حق ملك أو رئيس دولة أجنبية (المادة ١٨١). وكذلك العيب في حق ممثل للدولة أجنبية معتمد في مصر بسبب أمور تتعلق بأداء وظيفته (المادة ١٨٢).

١٤ - الإهانة أو السب لمجلس الشعب أو غيره من الهيئات النظامية أو الجيش أو الحكم أو السلطات أو المصالح العامة (المادة ١٨٤).

١٥ - سب موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة بسبب أداء الوظيفة أو النيابة أو الخدمة العامة (المادة ١٨٥).

١٦ - الإخلال بمقام قاض أو هيئته أو سلطته في صدد دعوى (المادة ١٨٦).

إلى تغيير مبادئ الدستور الأساسية أو النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة أو الإرهاب أو أية وسيلة أخرى غير مشروعة. وكذلك من التشجيع بطريقة المساعدة المادية أو المالية على ارتكاب جريمة من هذه الجرائم دون أن يكون قاصدا الاشتراك مباشرة في ارتكابها (المادة ١٧٤).

٤ - التحريض على عدم الانقياد، على الخروج عن الطاعة أو على التحول عن أداء واجباتهم العسكرية (المادة ١٧٥).

٥ - التحريض على بغض طائفة أو طوائف من الناس أو على الاندراء بها إذا كان من شأن هذا التحريض تكدير السلم العام (المادة ١٧٦).

٦ - التحريض على عدم الانقياد للقوانين أو تخمين أمر من الأمور التي تعد جناية أو جنحة (المادة ١٧٧).

٧ - الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار واللصق أو العرض لشيء مما يلي: مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صور محفورة أو منقوشة أو رسوم يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للأداب (المادة ١/١٧٨).

٨ - الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير لشيء مما ورد ذكره في الفقرة السابقة، أو الإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع والإيجار ولو في غير علانية، وكذلك كل تقديم له علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالجمان وفي أى صورة من الصور، وأيضا توزيعه أو تسليمه بأية وسيلة، وكذلك كل تقديم له سرا ولو بالجمان بقصد إفساد الأخلاق (المادة ٢/١٧٨).

٩ - الجهر علانية بأغان أو إصدار صياح أو إلقاء خطب مخالفة للأداب، أو الإغراء علانية على الفجور ونشر

العبادة أو في حفل ديني، مقالة تضمنت قدحا أو ذما في الحكومة أو في قانون أو في مرسوم أو قرار جمهوري أو في عمل من أعمال جهات الإدارة العمومية أو أذاع أو نشر بصفة نصائح أو تعليمات دينية رسالة مشتملة على شيء من ذلك (المادة ٢١٠).

على أية حال، فإننا لم نقصد بعرض ما تقدم حصر جميع الأفعال المؤلمة بل بيان أهمها بما يكفل توضيح المعنى المقصود، وهو حرص المشرع على فرض القيود على حرية الرأي والتعبير، بهدف وضع الحد الفاصل بين حرية الرأي والتعبير من جانب، وحرية التعبير والتشهير من جانب آخر.

خلاصة القول إن المشرع لم يقصر في وضع القيود المنطقية التي تجعل من حرية الرأي والتعبير أداة للإصلاح وليس سلاحا للتفكيك أو الإرهاب أو فرض شريعة الغاب. وهو بذلك يحدد إطار الشرعية ونطاقها، ويضمن عدم افتتات البعض على حقوق البعض الآخر تحت شعار حرية الرأي والتعبير التي ترتكب باسمها من الجرائم ما لا يرد تحت حصر أو يقبل التعداد.

وما تقدم، يبدو لنا مشروعا تجريد المشرع لمدعي الإبداع من أداة إبداعه إذا ما اتخذ منها أداة للإفساد، وبذلك يدافع المشرع عن شرف الكلمة. وهنا تكمن أهمية وضع المعايير التي تفصل بين الصالح والطالح من الأفكار، بحيث لا تستخدم مثل هذه المعايير لمصادرة الرأي الحر والكلمة الشريفة والعبارة الصادقة.

فلا يقهر الفكر إلا مثله، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون بما لا يحرم الدولة من فرض هيبتها والدفاع عن أخلاق ومثل ارتضاها أفرادها. وهنا يجدر التنويه بضرورة العمل على تطابق دوائر الدين والسياسة والأخلاق. فإذا تعذر ذلك، تميز التمييز بين المخالفة السياسية والمخالفة الدينية والمخالفة الأخلاقية. فمن حق

١٧ - نشر أمور من شأنها التأثير في القضاة الذين يناط بهم الفصل في دعوى مطروحة أمام أية جهة من جهات القضاء في البلاد أو في رجال القضاء أو النيابة أو غيرهم من الموظفين المكلفين بالتحقيق أو التأثير في الشهود أو أمور من شأنها منع شخص من الإقضاء بمعلومات لأولى الأمر أو التأثير في الرأي العام لمصلحة طرف في الدعوى أو التحقيق أو ضده (المادة ١٨٧).

١٨ - نشر أخبار كاذبة أو أوراق مصطنعة أو مزورة أو منسوبة كذبا إلى الغير إذا كانت تتصل بالسلم أو الصالح العام وذلك ما لم يثبت المتهم حسن نيته (المادة ١٨٨).

١٩ - نشر ما جرى في الدعاوى المدنية أو الجنائية التي قررت المحاكم سماعها في جلسة سرية (المادة ١٨٩) أو نشر مداولات المحاكم أو مجلس الشعب السرية، أو نشر بغير أمانة وسوء قصد ما جرى في الجلسات العلنية للمحاكم أو مجلس الشعب (المادة ١٩١). ولا تمتد حصانة النشر إلى التحقيق الابتدائي أو التحقيقات الأولية أو الإدارية، فمن ينشر وقائع هذه التحقيقات أو ما يقال فيها أو يتخذ في شأنها من ضبط وحبس وتفتيش واتهام وإحالة على المحاكمة فإنما ينشر ذلك على مسؤوليته، وتجوز محاسبته جنائيا عما يتضمنه النشر من قذف وسب وإهانة (٢٥).

٢٠ - نشر أخبار بشأن تحقيق جنائي قائم قررت سلطة التحقيق أن تجرّه في غيبة الخصوم أو حظرت إذاعة شيء منه مراعاة للنظام العام أو للأداب أو لظهور الحقيقة، أو أخبار بشأن التحقيقات أو المرافعات في دعاوى الطلاق أو التفريق أو الزنا (المادة ١٩٣).

كما أثم المشرع أيضا إلقاء أي شخص، ولو كان من رجال الدين، أثناء تأدية وظيفته، إن في أحد أماكن

كل منهما أن يملك بميزان العدالة ويأمر الضمير في ألا يصنف بقلم أو يصادر رأي. فالمرشح وحده يملك أن ينظم الحقوق ويحدد نطاقها، وليس من حق غيره أن يشاركه في هذه المهمة النبيلة السامية. وهنا تكمن ميزة سيادة القانون. فلا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على القانون. وينتهي أن المرشح لن يلجأ إلى المصادرة إلا في أضيق الحدود، وأن المجتمع لن يتردد في أن يحفز من أبنائه القادر على الإبداع. وضمانة ذلك أن يتم من خلال شعب يعي حاضره ومستقبله، ويدرك النافع من الأفكار، ويؤمن بأن نور النشر يحير من ظلام المصادرة، وأن من يصادر يقع في بحر النسيان، وأن من يسد يظل اسمه في سماء الجحد. وينتهي أن الإبداع ليس له أي وجود إلا لدى ذوى العلم والموهبة ممن يقدرون حجم الأمانة الملقاة على عاتقهم في تطوير المجتمع إلى الأفضل من خلال بنات أفكارهم الإبداعية، أيًا كان شكل التعبير الذي يفرغون فيه هذه الأفكار.

المبدع أن يخالف السياسة المعمول بها في وقت معين على أمل أن تأتي غيرها، ولكن ليس من حقه أن يسخر من معتقدات دينية أو قيم أخلاقية تواتر الأفراد على جعلها وحدها فوق الرؤوس.

وليس معنى ما قلناه أن سلطان المرشح في الحد من حرية الرأي والتعبير يجب أن يكون بغير حدود، بل لابد أن يكون المرشح حصيفاً فلا يشط أو يبالغ، ولا يجامل أو يدهن. فالمرشح الحق هو الذي لا يخضع لسلطانه لأي سلطة من السلطات بل يستلهم قيم المجتمع وأخلاقه ومبادئه دون أن يخشى في الحق لومة لائم. والقاضي الحق يلتزم بإتزال نص القانون على الجانبين دون تردد. فليس قادراً على خلق المجتمع السلم إلا وضع المعايير الثابتة وتطبيقها بصرامة، بحيث لا يظن البعض أنه بمنأى عن سلطان القانون أو يفيد من عدالة بطيئة ليحصل على ربح سريع.

مجمل القول إن المرشح والقاضي دورهما متكامل، فأحدهما يضع النصوص والثاني يطبقها، وعلى

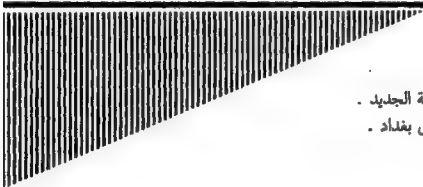
الهوامش

- (١) قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف الممثل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، وترويه بتعديل جديد واقر عليه مجلس الشعب في ٢ من مارس سنة ١٩٩٤ بشأن مصنفات الحاسوب وحدها.
- (٢) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة في ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر في ٤ من أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تخففت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد في هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهوري رقم ٥٣٦ لسنة ١٩٨١، الجريدة الرسمية، ١٥ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٥، ص ١٤٥).
- (٣) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة في ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر في ٤ أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تخففت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد في هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهوري رقم ٥٣٧ لسنة ١٩٨١، الجريدة الرسمية، ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٤، ص ٨٤٤).
- (٤) دستور عام ١٩٧٣ (للمادة ١٤)، دستور عام ١٩٣٠ (للمادة ١٤)، دستور عام ١٩٥٦ (للمادة ٤٤)، دستور عام ١٩٥٨ (للمادة ١٠)، دستور عام ١٩٦٤ (للمادة ٣٥)، دستور عام ١٩٧١ (للمادة ٤٤٧).
- (٥) الجريدة الرسمية في ٢٣ من يناير سنة ١٩٧٢.
- (٦) نقض جنائي في ٢٣ يولية سنة ١٩٧٥، مجموعة المكتب الفني، ص ٢٦، رقم ١٧٧، ص ٥٦٧.
- (٧) نقض جنائي في أول نوفمبر سنة ١٩٦٥، مجموعة المكتب الفني، ص ١٦، رقم ١٤٩، ص ٧٨٧.
- (٨) نقض جنائي في ٤ من يناير سنة ١٩٤٩، مجموعة عمر، ج ٧، رقم ٧٧٨، ص ٧٢٨.
- (٩) نقض جنائي في ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، مجموعة عمر، ج ٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠.
- (١٠) نقض جنائي في ١٦ من يناير سنة ١٩٥٠، مجموعة المكتب الفني، ص ١، رقم ٨٣، ص ٢٥١.
- (١١) محمود نجيب حسني، شرح لآراء المحققين، القسم الخاص، القاهرة ١٩٨١، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.
- (١٢) نفسه، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.

- (١٣) نقض جنائي في ٢٧ من فبراير سنة ١٩٢٣ ، مجموعة عمر، ج ٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠ .
- (١٤) نقض جنائي في ٦ من مايو سنة ١٩١١ ، المجموعة الرسمية، ص ١٢ رقم ١٠٤، ص ٢٠٩ .
- (١٥) حسني، المرجع السابق، رقم ٥٢٠، ص ٤٥٨ .
- (١٦) نقض جنائي في ٤ من يناير سنة ١٨٩٦ ، مجلة الحقوق، ص ١١ رقم ٥٤، ص ٢٤٦ .
- (١٧) نقض جنائي في ٢٨ من نوفمبر سنة ١٩٨٢ ، مجموعة المكتب الفني، ص ٣٣ رقم ١٩٢، ص ٩٢٦ .
- (١٨) نقض جنائي في ٨ من فبراير سنة ١٩٦٦ ، مجموعة المكتب الفني، ص ١٧ رقم ١٩، ص ١٠٦ .
- (١٩) نقض جنائي في ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢ ، مجموعة المكتب الفني، ص ٣٢ رقم ٩٥، ص ٤٦٨ .
- (٢٠) نقض جنائي في ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٨١ ، مجموعة المكتب الفني، ص ٣٢ رقم ١٦٠، ص ٩٢٤ .
- (٢١) نقض جنائي في ١٧ من فبراير سنة ١٩٧٥ ، مجموعة المكتب الفني، ص ٢٦ رقم ٣٩، ص ١٧٥ .
- (٢٢) نقض جنائي في ٢٨ من ديسمبر سنة ١٩٤٢ ، مجموعة عمر، ج ٦، رقم ٥٧، ص ٧٨ .
- (٢٣) نقض جنائي في ٢٧ من يناير ١٩٤١ ، مجموعة عمر، ج ٥، رقم ١٩٧، ص ٣٧٦ .
- (٢٤) قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأنشطة السينمائية ولوائح القنص السحري والأغاني والمسرحيات والمولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي [الوقائع المصرية في ٣ من سبتمبر سنة ١٩٥٥، العدد ٦٧ مكر (د) الممثل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ (الجمعية الرسمية، العدد ٢٢ (تابع) في ٤ من برنية سنة ١٩٩٢) .
- (٢٥) نقض جنائي في ١٦ من يناير سنة ١٩٦٢ ، مجموعة المكتب الفني، ص ١٣، رقم ١٣، ص ٤٧ .



متابعات

- 
- ١. جولة في نقد ألف ليلة الجديد .
 - ٢. دراسة سيميائية لحمل بغداد .

جولة فى نقد ألف ليلة الجديد

* نريال جبورى غزول

المبدعين والنقاد والمحققين. وكان بحث سهر القلماوى عن (ألف ليلة وليلة)، بإشراف طه حسين، عملاً رائداً فتح أبواب البحث الأكاديمى والدراسات الجادة لهذا الأثر العربى. ومن الجدير بالنقد العربى أن يتابع ما يجرى من دراسات حول (ألف ليلة وليلة)، لأن هذه المتابعة، بالإضافة إلى إضاعتها للنص، تعمل مؤشراً لما يجرى فى حقل النقد الأدبى. ومع الأسف، لم تخصص دورية أو نشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، كما خصص لشكسبير أو جويس، لتقوم بمتابعة ما يكتب حول الموضوع وتقديم أحدث الدراسات عنه، وإن كانت بعض المجلات، بين الحين والحين، تخصص ملفاً أو تنشر عدداً خاصاً عن (ألف ليلة وليلة)، كما فعلت «فصول» فى العدد السابق، وكما فعلت دوريات أخرى من قبل^(١).

وقد اقتصر فى هذه الجولة السريعة** على تقديم نماذج من دراسات متميزة وجديدة كتبت فى العقدين الأخيرين. وبما أن هذه الدراسات أكثر مما يمكن

منذ أن ترجمت (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، ومن ثم إلى لغات أوروبية وشرقية أخرى، لم يتوقف الاهتمام بهذا العمل الذى نال شعبية جماهيرية عريضة، بالإضافة إلى اهتمام المبدعين والنقاد به. وحتى الصفوة الأدبية العربية اكتشفتها وواكبته بعد أن كان حكراً على الثقافة غير المعترف بها؛ أى الثقافة المضادة. وكانت للمؤسسات الثقافية تنظر إليه باستعلاء، إن لم يكن بتجاهل. ومازلنا نعانى من الأمية الأدبية التى تطلع علينا بين الحين والآخر لتصادر أو تنتقص من قيمة هذا العمل الذى صاغه وأبدعه وحافظ عليه فى مخطوطات عدة أبناء وينات شعبنا. وهو أثر من الآثار الأدبية التى يحق لنا فعلاً أن نباهى الأمم بها.

والحق يقال، إنه منذ اكتشاف العالم الكثر الأدبى الذى أبدعته أجيال من الشعوب، فهو محط اهتمام * أستاذ الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

هناك مقالتان جديدتان حول ترجمة (ألف ليلة وليلة)، إحداهما للكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخيس الذي تأثر كثيراً بهذا الأثر في كتاباته الأدبية الغريبة وكتابات النقد ذات الطابع الإبداعي، والمقالة الثانية للباحث العراقي والمترجم المتميز حسين هدلولي الذي يعمل أستاذاً للأدب الإنجليزي في جامعة «نيفادا» في الولايات المتحدة. وقد قام بترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) - الذي حققه محسن مهدي - (٨) إلى الإنجليزية، وكتب في مقدمته عن موقفه من الترجمات السابقة ومنطلقاته في النقل (٩).

أ - لقد ألقى بورخيس سلسلة محاضرات عامة في بوينس آيرس في أواخر السبعينيات، نشرت بالإسبانية عام ١٩٨٠، وترجمت إلى الإنجليزية بعد ذلك بأربع سنوات، وله مقالة «ألف ليلة وليلة» ضمن كتاب يحتوي مجموعة من المقالات ويحمل عنوان (سبع ليال) (١٠). ولما لا يخفى على أي قارئ أن عنوان الكتاب مشتق من ليالي شهرزاد برغم أنه يحتوي على مقالات أخرى عن الكوميديا الإلهية والكوابيس والبوذية والشعر والقبالة والعمى. وفي هذه المقالة يقوم بورخيس - كعهده في القص والنقد - بالخلط المتعمد بين الخيال والواقع، بين النقل والتأليف، بين الحلم والحقيقة. والغرض الخفي في المقالة هو تساوق ما كان في الأصل وما لم يكن، وتداخل الغرب بالشرق، وهو بهذا يرفض فكرة الأصل الذي يمكن أن يلتزم المترجم به أو ينحرف عنه، ورفضاً فلسفياً.

يرى بورخيس أن الغرب ليس غربياً صرفاً، بل يتضمن جانباً شرقياً في تكوينه الحضاري وأحلامه، كما أن الشرق يحتوي بدوره على جانب غربي. ويسرد بورخيس نماذج بعضها تاريخي وبعضها خيالي ليشوش على هذا الحاجز المقتبل بين الشرق والغرب، فيؤكد تناسل رحلة «عوليس» الهوميرية ولقاءه بالمارد ذي العين الواحدة مع حكاية السندباد. ونحو إلى أن صياغة (ألف

استيعابه وتقديمه في هذا السياق؛ فقد ركزت على المقالات، لا الكتب، المنشورة بالإنجليزية، علماً بأن هناك مقالات قيمة نشرت بلغات أخرى. وقد اخترت من المقالات الجديدة المكتوبة بالإنجليزية عشر دراسات تنطلق من توجهات نقدية مختلفة. فهناك النقد الذي يهتم بترجمة العمل وإشكالات النقل وسياقه، وهناك النقد الذي ينطلق من المقارنة والتأثير عبر الثقافات، أي النقد لمقارن، وهناك النقد الذي يركز على التحليل النفسي وعلم النفس، أي النقد النفسي؛ كما أن هناك النقد النسوي الذي يجعل من قضية المرأة هاجساً أساسياً في قراءة العمل. وهذه الأبواب الخمسة لا تغطي وجوه نقد (ألف ليلة وليلة) كلها. فمازال النقد البنوي ينجس الشكليات وفروعة السيميوطيق طاحياً في دراسات (ألف ليلة وليلة)، وموظفاً لها في نظرياته. فمثل أن افتتح هذا النقد الروسيان فكتور شكولفسكي (١١) وبورييس توماشوفسكي (١٢)، وحتى استكماله في نظريات المفكرين الفرنسيين مثل ميشيل فوكو (١٣) وباك لاكان (١٤)، تكثر الإشارات منفردة والاستدعاءات لـ (ألف ليلة وليلة). واستكشاف بنية العمل باعتباره كلاً أو باعتباره قصصاً منفردة، قد ساهم بتفاعله مع الهواجس والنزعات الأخرى؛ نسوية، ماركسية، صوفية، إلخ، في تفسير دلالة العمل ومفراه. وقد اخترت مقالتين لتقديم كل توجه نقدي لأتيح للقارئ إمكان المقابلة على الرغم من تماثل المنطلق.

١ - نقد الترجمة

لا ينصب نقد الترجمة على تحليل الوسيط اللغوي وعيانيته أو ولاءه للأصل فقط، بل يجاوز ذلك إلى دراسات تتعامل مع الدلالات السوسولوجية لتعدد الترجمات وتجاه بعضها في فترات محددة، كما فعل الباحث الفرنسي ريشار جاكسون في دراسته القيمة عن الترجمة بين العربية والفرنسية (١٥)، وكما فعلت الباحثة المصرية منى صالح يونس في دراستها الشيقة عن ترجمة ماردرس لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية (١٦).

ب - يقدم حسين هداوى مقالته عن الترجمة في سياق مغاير تماماً لبورخيس، فهو يشرح لقراءه مطلقاته في النقل وحرصه على الاحتفاظ بروح الأصل، دون محاولة حتى تحسين ركيكه، لتبقى الترجمة عملاً شفافاً معادلاً للأصل في اللغة المستهدفة. ومعنى هداوى بالالتزام بالواقع الجمالي للأثر على المتلقي وبالإخلاص للأصل، فيما عدا الحالات التي يكون فيها التعبير الاصطلاحي مجبوجاً وغير مقبول بالإنجليزية. فقد ترجم على سبيل المثال «آه يا كبدي» بتعبير «آه يا قلبي». كما أنه امتنع عن ترجمة السجع بنثر إنجليزي مسجوع لأن ذلك يهضم ويؤذي الأذن في الثقافة الأجنبية. وقد نوع هداوى في أساليب السرد، كما يقول، لتناسب نوعية القصة، جادة كانت أو هزلية. وقد حاول المترجم جاهداً أن لا يترك بصمته الأسلوبية على النص، معتمداً على ما أطلق عليه «الحيادية الأسلوبية». ورغم احتفاظ الطبعة العربية التي ترجم عنها بعاميتها، فلم يحاول هداوى أن يستخدم المصطلحات الدارجة الإنجليزية أو الأمريكية بوصفها مقابلاً، لأنه يرى أن هذه المصطلحات الدارجة تفقد إحياءاتها بمرور الزمن وتفتقر، فحفاظاً على ديمومة ترجمته يستبعد الموضات الأسلوبية والمفردات المحلية.

وهذا لا يعني أن حسين هداوى يرى في الترجمة عملاً أكاديمياً. بل بالعكس، فهو يرى فيها ابتداعاً ينقل حساسية ثقافة ما إلى ثقافة أخرى، وهي عمل تخف المخاطر به؛ إذ يمد مجازفة تكشف للمترجم ذاته ووعورة مسائله، فمن الصعب أن يحكم المترجم على نتيجة نقله مسبقاً، مهما تفانى وعانى.

وربما أن موقف هداوى غير استحواذي، ويختلف تماماً عن موقف بورخيس، فهو يصر على أهمية مراعاة الأصل. فبالترجمة عند هداوى ليست نقلاً بل هي تخمس عميق للثقافة التي يترجم عنها ولروية اللغة المترجم إليها وإمكاناتها التوصيلية والإيقاعية. وقد قام

ليلة (وليلة) كما نعرفها تمت في الإسكندرية، أي مدينة الإسكندرية، ليرمز إلى هذا التوالج بين الأنا والآخر. كما أنه يرجع إلى التراث اليوناني والروماني والأندلسي ليستخلص حضور الشرق في الكينونة الأوروبية؛ ذلك الشرق الذي يرتبط ذهنياً بالشرق والفجر وفكرة ما وراء وما بعد. ويقدم بورخيس أمثلة التقاطع ليمهد للجزء الجوهري من مقالته وموقفه من الترجمة. فهو يرى أن من حق مترجم كأتطوان جلال أن يعدل ويخترع قصصاً يضيفها إلى المجموعة. يسقط بورخيس، في مقالته هذه، الفواصل بين النقل والإبداع، وبين التاريخ والخيال؛ فيزعم أن السمر وسرد الحكايات الليلية انطلق من أرق الإسكندرية وهو في الشرق، وأنه التحق بالجنش الصيني وحارب مع التتر ولم يستحضر هويته اليونانية إلا عندما وقع يوماً على غنمة في معركة من معاركه وعثر فيها على نفود صكت احتفالاً بماضيه العسكري في اليونان، مما يعني أن الإسكندرية أصبحت شرقياً. والفرض من هذا الاختلاق ليس للكذب بل الإشارة الإيهامية إلى أن الحدود بين الشرق والغرب غير قاطعة، وأنهما متشابكان، وأن استحضار الواحد للآخر يكون من قبيل التذكر، كما يستدعي الإنسان مرحلة منسية من حياته.

إن ترجمة عمل مثل (ألف ليلة وليلة) في مفهوم بورخيس - مع أنه لا يصرح بذلك - هو إحياء الذاكرة، وبالتالي الاعتراف بأن الحضارة الشرقية جزء من الهوية الأوروبية، كما أن هوية الآخر تتسرب في هوية الأنا، ولهذا تكون إضافة قصة ومد حكايات شهزاد بأقلام أدباء غربيين من أمثال ستيفنسن، أو على أيدي بعض المترجمين، ليس إلا تحقيقاً لخصوصية هذا الأثر الذي لا ينبع من موهبة فرد بل من تصافير رواة وسبدعين متعددين. وبخلاصة القول، فإن بورخيس يشير بطريقة اللعوبة واللماحة إلى أن العمل مفتوح يفتخر بغيره منه من يشاء، كيفما يشاء. ومما أنه صادر عن الكل فهو ملك الكل ويسمح بتصرف الكل فيه.

المرض، إحداهما تتعلق باليوت (وإن كانت علاقتها به غير مباشرة)، وهي بقلم الشاعر جون هيث - ستيز الذي عمل أستاذاً في جامعة الإسكندرية وقام بترجمات مشتركة للشعر العربي والفارسي. والمقالة الثانية ترصد أثر (ألف ليلة وليلة) على كل من كوزنراد وويلز وجويس (وقد ركزت في عرضي على جويس وبشكل خاص على عمله الشهير «عوليس»). وكاتب الدراسة روبرت هاميسن محاضر في الأدب الإنجليزي في جامعة لندن، وهو صاحب مؤلفات عدة عن أدباء مثاليين بالشرق من أمثال كوزنراد وكيكلنج.

أ - تقوم مقالة هيث - ستيز وعنوانها «ملك الجزر السوداء وأسطورة الأرض الخراب»^(١٢) باستقصاء العلاقة بين مرجع إليوت في قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب»، وهو أسطورة الكأس المقدسة Holy Grail وعلاقتها بحكاية ابن محمود صاحب الجزائر السوداء الذي تسحره زوجته وتجعل نصفه السفلي متحجراً لأنه ضرب عشيقها الأسود بالسيف^(١٣)، وهي الحكاية التي تروى داخل «حكاية الصياد والعفريت»؛ حيث يصطاد الصياد الفقير سمكات ملونة ومسحورة من بحيرة فيبيمها للسلطان الذي يتوجه إلى البحيرة ليكتشف سر السمك المسحور، فيجد أميراً مسحوراً ومتحجراً إلى خصره ويعلم منه أن السمك، بألوانه الأربعة: الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق، يمثل طوائف شعبه؛ فيقوم السلطان الزائر بقتل العبد المشفق وإجبار زوجة الأمير على إبطال سحرها على زوجها وروعيته.

وفي أسطورة الكأس المقدسة - التي شاعت في أوروبا في القرون الوسطى - يأتي البطل إلى مملكة الملك الذي يطلق عليه «صياد سمك» (والسمك يرمز إلى المسيحية، وكان يطلق على الحواريين «صيادو سمك»). ويحفظ الملك في هذه الأسطورة بالكأس التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير، والتي يجمع فيها دمه عند الصلب، وكذلك بالرمح الذي طعن المسيح به. وقد

حسين هداوى باقتباس فقرات من ترجمة ريتشارد بروتون الشهيرة ليدل على أنه ابتسر معنى الأصل؛ إذ لم يترك الإشارات الثقافية المتضمنة في النص. كما أنه يبين ترجمة إدوارد لين لأنه باعتباره مستشرقاً يترجم النص الأدبي على أنه مصدر معرفة لمادات وتقاليده الشرق، فيحلف منه ما بعده غير متفق مع ما يعرفه هو عن سلوك الشرقيين، كما يضيف هوامش عدة مطولة لمستطرد في شروح سوسولوجية، تثقل النص وتتحرف عن أدبيته. وبرتون، على خلاف لين، حافظ إلى حد كبير على تفاصيل الأصل وتضاريسه، ولكنه اختار أن يقدم - على رأي هداوى - كل ما هو غير مألوف، وعتيق وجذاب لقوبا. وبينما حاول لين أن لا يחדش الحياء الإنجليزي في القرن التاسع عشر المتميز بالحياسنة المحافظة والتقليدية في ظل حكم الملكة فيكتوريا، قام بروتون بنقض ذلك بالتركيز على، وإعلاء شأن، كل ما هو غريب، مستخدماً أسلوباً يعتمد أن يحاكي ما يمكن أن يكون الأسلوب البلاغي العربي عند تطبيقه على اللغة الإنجليزية، مما يجعل النص مشوهاً عند لين، وفناقداً سلاسة الأصل وتعدد مستويات السرد اللغوية الأصلية عند بروتون.

٢ - النقد المقارن

تتعلق الدراسات المقارنة من الرهط بين عمليين (أو أكثر) في ثقافتين مختلفتين، لتقابلهما وتوازيهما أو لتأثير إحديهما على الأخرى. وقد تعددت النظريات الأدبية حول مفهوم التأثير والمعارضة والتناص والمناقضة في الدراسات النقدية، مما جعل الباحثين يمدون التفكير في مسلماتهم. وقد صدر كتاب بإشراف بيتر كاراشيولو - وهو محاضر في الأدب الإنجليزي في جامعة لندن - بعنوان (الليالي العربية في الأدب الإنجليزي: دراسات في استقبال ألف ليلة وليلة في الثقافة البريطانية)، ويحتوي على عشر مقالات بالإضافة إلى مقدمة وإقية و«مكعبات»^(١٤). وقد اخترت مقالتين لتقديم في هذا

مختلف الفصول التي تشير إلى هارون الرشيد وعلاقة تخفيه وتجواله في مدينته بغداد يتخفى البطل ليوبولد بلوم في هويات مختلفة وتجواله في مدينة دبلن. كما أن بطل (عوليس) - إن صح تسميته ببطل - يحلم في تجواله بالشرق ويستعير أجواء (ألف ليلة وليلة) وخيالها الشبقي في تلوين تيار وحيه المتعلق بالشرق. وفي الفصول الأخيرة من الرواية يتخذ بلوم صورة سندباد أكثر من هارون الرشيد، كما يقول الباحث. وهو ينشطر إلى عوليس/ بلوم وإلى عوليس/ ميرفي، وهذا الأخير يروي قصصا مهالفا فيها كقصص البحارة. ويرجع الباحث هذا الانشطار في الشخصية الرئيسية إلى انشطار السندباد إلى حمال وبحار. وفي نهاية الفصل السابع عشر ونهاية التجوال، يرجع بلوم إلى فراش بينيلوبي، كما يعود سندباد إلى أرضه.

ويحز هاميسن أطروحة الناص بالتوقيف والرجوع إلى أعمال لاحقة لجويس مثل (فينيجز ورك) التي نجد آثار (ألف ليلة وليلة) في متنها وفي عنوانها. فكلمة «ويك» Wake تتضمن فكرة السهر وتربط في ذهن الإيرلنديين بالموت؛ حيث يقضي أقارب الميت ليلة ساهرة بجانب جثته. وفي هذا يجد الباحث علاقة حميمة مع السهر والموت في حكاية شهرزاد؛ كما أن احتواء قصة لقصة، تحتوي بدورها على قصة، سمة تميز كلا من (ألف ليلة وليلة) ورائعة جويس الأخيرة، وبهذا يستدل الباحث على أن أثر (ألف ليلة وليلة) لم يكن عابراً أو سطحيًا، بل انطلق من تداعيات طفولة وقراءات مستمرة للعمل تركت بصماتها على البنية والمضمون.

٣ - النقد النفسي

تعددت الدراسات النفسية لا للمبدعين فقط، بل للشخصيات الروائية ولاوعي النص، متأثرة بالتحليل النفسي بممارسه المختلفة: يوخ، فرويد، لاكان، لاغ وغيرهم. وهذه البحوث النقدية توظف مفاهيم تطورت

حلت الكارثة لأن الرمح قد طعن فخذ الملك المسمى بصياد السمك، فقله عن الحركة وأصبحت ملكته عقيماً. وعندما يقوم البطل في الأسطورة باستخدام الصيغة العنقوسية المناسبة تنفك اللغة ويسترجع الملك صحته وترتد الأرض خصبة.

ويرى هيث - ستيبز في كلتا الحالتين: الملك المشلول والأمير المتحجر نصفه الأسفل رمزاً للعجز الجنسي. وتصبح الزوجة في الحكاية العربية مرادفاً للفتاة القبيحة في الأسطورة الأوروبية، وهما معادلتان للإلهة في الأساطير القديمة التي ينتحب على حبيبها أدونيس/ أوزيريس/ أبس المقتول الذي يمثل بموته انتهاء فصل الزراعة والأزدهار. ويتم إبطال السحر في الحكاية العربية برش الماء كناية عن المطر، كما يقول هيث - ستيبز، ويرى في الكأس والرمح رمزين للأوتولة والذكورة. وكل من السلطان في الحكاية العربية والفسار البطل في الأسطورة الأوروبية يمثل «الملك الجديد» أو «البعث» الذي يسترد الخصوبة. وفي نهاية دراسته، يقترح الباحث أن لا تكون الأسطورة الأوروبية متأثرة بالحكاية العربية، بل بالعكس، ولهذا نجد أن الأمير في حكاية (ألف ليلة وليلة) يحكم جزراً سوداء قد تكون هي الجزر البريطانية التي فيها نمت هذه الأسطورة ذات الجذور الكلتية. ويحرص الباحث على أن يصوغ اقتراحه على شكل تساؤل يثير الإمكان فقط.

ب - ويقدر ما كانت مقالة هيث - ستيبز طرحة لفكرة جامحة، نجد مقالة روبرت هاميسن موقفة توثيقاً أكاديمياً^(١١). فيقوم الباحث بتوثيق قراءات جيمس جويس لـ (ألف ليلة وليلة)، أولاً عبر الترجمة الإيطالية ومن ثم عبر ترجمة برتون الإنجليزية التي احتفظ جويس بها في مكتبته الخاصة. وقد حضر جويس في طفولته مسرحية إيمائية عن البحار سندباد، قام بذكرها في سياق روايته (عوليس) في أكثر من فصل، أحياناً بشكل مباشر وأحياناً بشكل تلميح. ويوثق هاميسن الإشارات في

الإسلامية الوسيطة. فالمعروف حينذاك أن العشق يولد الجنون، وأن المرأة أشد شيقاً من الرجل وبالتالي فجنونها أعنف من جنون الرجل. كما أن علاج جنون الحب كان يقتضى حينذاك الوصل، ولهذا نجد - بعد استطرادات كثيرة وإشكالات متشعبة - اجتماع الماشقين وزواجهما وتخلصهما من جنونهما. وهذا ما يتفق مع العلاج الوسيطى. وواضح أن الباحث يستخدم هذه القصة الخيالية من (ألف ليلة وليلة) ليقدم عرضاً يتوافق ويتطابق مع علم النفس الوسيطى.

ب - وأما جيروم كليتيون، فيركز على جنون شهرار فى القصة الإطارية. فهو يرى أن شهرار، بعد أن يكتشف خيانة زوجته الفظيعة، يصاب بهول فيغادر قصره وعرشه، وبعد أن يقابل العفريت وعروسه المخطوفة ويهجر على مضاجعتها فى ظروف رهيبة، يصاب بحالة جنون ويحرق عنها بقتل علماء كل ليلة بعد أن يدخل عليها. وفى هذه المقالة - على عكس المقالة السابقة - لا يقدم جنون شهرار من خلال مفاهيم الطب الوسيطى، بل من خلال تفسيرات عنصرية منبثقة من نظرية يوج Jung فى التحليل النفسى. ويرى كليتيون أن حادثة قصر شهرار - حيث يضاجع زوج شهرار عبداً كما يضاجع الجوارى العبيد - رمز لنفراً شهرار التى جرحته. كما أنه يرى أن العفريت وعروسه المخطوفة لهما إلا رمزاً لملاقة شهرار بزوجه، فهو يتماهى مع العفريت ولا يرى ظلمه عندما تخطف عروسه الفتاة ليلة عرسها، وإن كان يشعر بفقدان هويته عندما سلم خاتمه إلى فتاة العفريت. ويصور كليتيون هذا الحدث لا باعتباره تجربة يمر بها شهرار مع فتاة العفريت بل باعتباره صورة مجسمة للادعى شهرار. وعوضاً عن أن يدين العفريت الذى تخطف امرأة، فهو يدين هذه المرأة كأنها الكائن الشرير، وهو بذلك يقاوم إدراك ما الذى دفع فتاة العفريت (وبالتالى زوجته التى تتماهى معها) إلى الخيانة. ويرى كليتيون أن رد الفعل العصبى عند اكتشاف زوج

فى الدراسات السيكلوجية لسير أغوار نصوص أدبية. وسأشير إلى دراستين من هذا النوع، إحداهما جزء صغير من كتاب ضخيم عن الجنون فى المجتمع الإسلامى الوسيط، عكف عليه مايكل دولز - وكان باحثاً فى جامعة أكسفورد فى قسم تاريخ الطب - وتوفى قبل أن يصدر عام ١٩٩٢. ويتعامل الكتاب مع الجنون من المنظور الوسيطى الطبى والدينى والسحرى، كما يترجم فى ملاحقته ثلاث دراسات وسيطة عن الجنون (الاكتئاب والهوس والعشق). وفى القسم الثانى من الكتاب، يحلل المؤلف صور الجنون للثلاث: المجنون الرومانسى والمجنون الحكيم والمجنون المقدس. ومقالته عن «حكاية قمر الزمان وبندره من (ألف ليلة وليلة)» (١٥) تندرج نموذجاً من ثلاثة نماذج للجنون الرومانسى (مجنون ليلى، يوسف وزليخة، قمر الزمان وبندره) (١٦). والدراسة الثانية هى ليجيروم كليتيون، أستاذ الأدب الفارسى فى جامعة برنستون الذى كتب بحثاً فى دورية متخصصة بعنوان «الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة» (١٧).

أ - تقسم دراسة مايكل دولز بسرد حكاية الأمير قمر الزمان وعشقه المتبادل مع الأميرة بندر بعد أن قام الجن بجمعهما نتيجة رغبة الجن فى معرفة الأجمل بين هذين الجميلين. وبعد أن تم تعرفهما الحارق أحدهما على الآخر، أرجع الجنى كلا منهما إلى قصره، ولكنهما كانا قد وقعا ضحية الحب واتباهما مرض العشق. يصف الباحث بدقة أعراض جنون العشق عند كل منهما، فقمر الزمان يرفض الأكل والشرب ويصاب بالأرق، بينما بندر تنصرف بطريقة هستيرية، وعندما لا تجد حبيبها وتنكر جارتها أن أحداً زارها فى الليل، تقوم بضرب عنقها غضباً منها. ويرى الباحث أن أوصاف قمر الزمان تندرج تحت ما يمثل جنون الكآبة السوداوية، بينما بندر مصابة بجنون الهيجان. وتطبق هاتان الحالتان على أعراض الجنون المعروفة حينذاك فى الحضارة

السورية الأولى. وقد ركز حاموري على «حكاية مدينة النحاس» في مقالة أحواصا كتابه عن فنية الأدب العربي الوسيط^(١٨). أما محسن مهدي، فقد كتب مقالته بعنوان «تعليلات على ألف ليلة وليلة» نشرت في دورية فلسفية تحمل عنوان «التفسير»^(١٩).

يرى حاموري أن مدينة النحاس أمثلة رمزية allegory، وأنها تبدو مشاة ورحلة فانتازية لا يلمس مفزاهها إلا قارئ يسمعن فيما ترمي إليه من إشارات ولماعات وتلميحات.

ويقوم حاموري بقراءة تأويلية يستخدم فيها البنية واللغة والمصطلح الصوفي لبيان الدلالة العميقة لهذه القصة التي تبدو مفككة للوهلة الأولى. فالقصة تصور رحلة بحث عن قمامات سليمان بأمر من الخليفة عبدالمملك بن مروان، حيث تمر القافلة على قصر مهجور، مكتوب على أبوابه أبيات شعرية وحكم، قبل أن تصل إلى مدينة النحاس^(٢٠). وفي تفسير دقيق يوضح حاموري ارتباط سليمان بالحكمة التي تميز بين الباقي والزائل، كما أن حبسه الجهن في قمامات يرمز إلى عزل الدوافع الحسية والدينية، والأبيات المخطوطة على أبواب القصر للمهجور. تتضافر في السياق القصص لتؤكد أن النعم لا تدوم والموت يحصد الجميع، وأن توقف الجماعة في القصر ليس اعتباطياً بل مؤذناً بما سعى هذه الجماعة الاستكشافية في مدينة النحاس؛ فهناك تخرج في الوصول إلى المعنى العميق. ويعلل حاموري كون هذه المدينة في المغرب تعليلاً رمزياً لا جغرافياً، فهي في الأفاقي البعيدة، وبهذا تكون الرحلة ذاتها معراجاً روحياً يكشف فيها المسافرين صورة من صور السراب الديني، بعضهم يتخدع به عندما يرى الفتيات الجميلات في هذه المدينة يغربن زوارها الذين يصعدون على أسوارها لاختلاس نظرة. وعندما تلهوهم الحسية يرمون بأنفسهم مثلاً فعل طالب بن سهل الذي يموت ضحية جشعه. أما الأمير موسى، فيكتشف في هذه المدينة التي فيها

خيانة زوجه قد يؤدي إلى اضطراب عصبي وظيفي، أي إلى نوع من «العصاب»، ولكن شهريار أصبح يشكو مما هو اضطراب عصبي أساسي أو «الذهان». أما شاه زمان، فقد أصابته الكآبة العميقة التي توارثت عندما رأى أن أخاه الأكبر والأقوى يعاني المشكلة ذاتها. ويرجع الباحث كليتون مشكلة شهريار إلى طفولته وإحساسه بالمرارة نحو أمه. ومع أن والدته غير مذكورة في القصة على الإطلاق، فالباحث يرى لغيابها دلالة، خاصة لأن للمرأة حضوراً واضحاً في البلاط وقصص الملوك. ويتوصل كليتون إلى أن شهريار تربى في ظل غياب الحضور الأنثوي الإيجابي الذي يرى يورج أهميته في اكتمال النفس السوية، فيما أطلق عليه مصطلح «الأنسيما» anima، وتحاول شهرياد بحكاياتها أن تستكمل المغيّب وتنمي حسه بالأنسيما عبر قصص تثير مشكلته ومحتته منها. وهي تستعرض في حكاياتها نوعين من النساء: الشريرة والطيبة، وتتصاهى مع الطيبة التي تنصهر على الشريرة الساحرة التي مسخت زوج الشيخ الراوي وابنه في إحدى الحكايات إلى بقرة وعجل. وتتوالى حكايات شهرياد لتثبت لشهريار أن بين النساء نماذج طيبة وأن المسقاب يجب أن لا يبالغ فيه. وبناء على هذه الاستراتيجية، فهي لا تنكر جرحة النفس ولكنها توجهه إلى رد الفعل المطلوب والمقبول.

٤ - النقد الهرمنيوطيقي

كل نقد يتعامل مع المعنى ويقوم بتأويل الدلالة. لكن هناك نمواً تركز في المقام الأول على الدلالة الباطنية المتوارية والمغزى الروحي أو الفلسفي المتخفي والمتوارى في عمل يبدو في ظاهره مسلياً وممتعاً لا أكثر. وقد قام بدراسات هرمنيوطيقية تعتمد على التفسير المركب لقصص «ألف ليلة وليلة» الباحث المجري أنشراش حاموري الذي يضم أستاذاً للأدب العربي في جامعة برنستون، والباحث العراقي محسن مهدي، أستاذ الفلسفة في جامعة هارفارد ومحقق «ألف ليلة وليلة» من أصولها

المصرى. ومن خلال أقدم مخطوط له (ألف ليلة وليلة) الذى يقدمه المحقق فى صياغته العامية، نجد «حكاية التاجر والعفريت» وإشكال قتل غير متمعد:

«وصار يأكل تمر ويرمى التوى يميناً وشمالاً حتى اكتفى . ثم قام توضى وصلا. فلم سلم لم يشعر إلا وجنى شيخ رجله فى الثراب ورأسه فى السحاب وفى يده سيف مشهور، فأنى حتى وقف قدماه وقال قم حتى اقتلك بهذا السيف كما أنك قتلت ولدى» (٢١).

وفى الحوار الذى يتبع ذلك بين التاجر المتسدين والجنى، يجد مهدى أن الجنى يتهم التاجر بقتل ابنه بواسطة نوى الثمر الذى رماه فوق على ابنه المتوارى عن الأعين، وبالتالى فالقتل يعاقب بالقتل. أما التاجر، فيحتج بأنه لم يقتل ابنه عن عمد ويطلب العفو، ولكن الجنى لا يتزحزح عن موقفه. إن الموقفين مختلفان فى التوجه، فبالنسبة إلى الجنى الفعل فعل سواء كان واعياً أو غير واع، أما بالنسبة إلى الدين الذى يمثل التاجر، فمثل هذا القتل الخطأ لا يعاقب بالموت. وتتضمن هذه المواجهة صراعاً بين القيم الإسلامية والوثنية، أى بين دين يحكم العقل وآخر يحكم الانفعال والأهواء. هذه عبرة من جهة للمتلقى، كما أنها تهديد متضمن لشهرار من إمكان انتقام المتقولين الأبرياء. ويرى مهدى أن توقف شهرزاد عن القص لأن الصباح قد أدرکها فى تلك الليلة وسماح شهرار لها بأن تحيا ليلة أخرى، ليسا من باب استمتاعه بحياتها الشيق، بل من باب فزعه، لأنها تلحح إلى ما يفعل، وبالتالى فهو يريد أن يعرف كيف يتخلص التاجر من محنته.

وأخيراً، يعطى الجنى مهلة سنة للتاجر ليرتب أموره قبل أن يقتل ويتعهد التاجر بالرجوع، وهو يفعل ذلك عندما يحل الموعد محترماً الاتفاق. وبينما هو فى انتظار

الذهب والثراء أن أهلها أموات يحاكون الأحياء، وأن حياتهم وهم لا أكثر، ولهذا يرجع ليصبح زاهداً. ويرى حامورى أن لفظ «الزاد» على اللوح الذى عجز التقاد عن تفسيره يجب أن يفهم ويترك من خلال الآية القرآنية: «وما تفعلوا من خير يعلمه الله وتزودوا فإن خير الزاد التقوى» (سورة البقرة: ١٩٧)، أى بمعنى الغذاء الروحى.

ويستخدم حامورى فى تفسيره نسق الرحلات الصوفية من ابن سينا والسهرودى والطار، بالإضافة إلى الاستشهادات القرآنية وشروح ابن عربى والغزالي، ليؤلف تأويله.

ب - وتتاول مقالة محسن مهدى القصصية الإطارية والقصص الأولى التى تسردها شهرزاد، بما فى ذلك «حكاية التاجر والعفريت» و«حكاية صاحب الجزائر السوداء». وهو يرى أن المجموعة تقدم تاريخاً للعلاقة بين الشرك والإسلام، بين الوثنية والأديان السماوية، بالإضافة إلى خصائص الملك وعلاقته بالرعية، أى أنه يرى فى القصص بلور فلسفة سياسية. ويستخدم محسن مهدى فى تفسيره الحكايات معانى أسماء الشخصيات باعتبارها مؤشراً لمواقف ومعاليم رمزية. فشهر زاد تعنى «من أصل نبيل» ودينازاد تعنى «من دين نبيل». وأما العبد مسعود الذى يقول إنه «مسعود الدين»، فيشير إلى عقيدة الحظ لا عقيدة العقل. ويرى أن (ألف ليلة وليلة) تبدأ بكارثة وهى معاناة زوجة لما يطلق عليه عقيدة الحظ أو الجانب الظلامى والمخافى فى الدين، ليستبدل بها شهرزاد «نبيلة الأصل» التى تتمسك بدينازاد أو «نبيلة الدين»، أى أن هناك نقلة من الدين باعتباره وثنية جاهلية إلى الدين باعتباره حكمة أخلاقية.

ويعتمد محسن مهدى فى تأويله على المخطوطة السورية التى حققها وقدم لها، محاولاً القبض على أصولها الأولى ودمجها الذى ولد الفرع الشامى والفرع

الجنى الذى سيلقى حتفه على يديه، يمر ثلاثة شيوخ فيعلمهم بوضعه. ويقوم كل واحد منهم بسرد حكايته المعبية في مقابل ثلث دم التاجر، وهكذا تشع شهبزاد مبدأ القص مقابل العفو، وتلقته، بشكل غير مباشر، لشهبزار. ويرى مهدى أن قصص الشيوخ تشير كلها إلى الرحمة عند الخطأ والخطيئة، وأن هناك درجات في العقاب يجب أن لا تصل إلى القتل، فهناك المسخ والجلد في القصص لمعاقبة الأشرار.

يجد مهدى، إذن، أن في قلب (ألف ليلة وليلة) رسالة تبشها شهر زاد تحاول فيها أن تغير قيم مجتمع يتميز بالعصبية إلى مجتمع يتميز بالمقالاتية المتسامحة.

● - النقد النسوي

ليس النقد النسوي بالضرورة نقداً تكتبه امرأة، ولكنه نقد يقوم على محور حول قضية المرأة وحقوقها وإنسانيتها، وبالتالي فهو يكشف عن الرؤى تجاه المرأة وجنسها في العمل الأدبي. وقد أفاد هذا النقد من النظريات الأدبية التي تعاملت مع تصوير المهجن عليهم (طبقياً أو عنصرياً)، وقام بإعادة قراءة النصوص من منطلق إشكالية الجنسانية gender issues.

أ - وتقدم في هذا السياق الباحثة اللبنانية فدوى مالطى - دوجلاس - وهي أستاذة الأدب العربى فى جامعة إنديانا فى الولايات المتحدة - فصلاً بعنوان «الرجبة والقص» يدور حول شهبزاد، وذلك فى كتاب لها بعنوان (جسد المرأة، كلمة للمرأة: الجنسانية والخطاب فى الكتابة العربية - الإسلامية) (٢٢٢).

وفى دراستها تميز الباحثة بين الخطاب الذكورى المتمثل فى شاه زمان وشهبزار، المصبر على «كيد النساء»، الذى يعلق الرجبة بالموت، وبين الخطاب النسائى لشهبزاد ودنيازاد الذى يربط بين الرجبة والحياة. فرغبة شهبزار رجبة جنسية أحادية لا تأخذ الآخر بنظر

ب - وفى مقالة بعنوان «الإباحية والتحرير والخضوع: العملية التحضيرية والدور النموذجى للأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة» (٢٢٣)، كتبها الباحثة والشاعرة والروائية السورية سمر العطار، أستاذة الأدب العربى بجامعة سيدنى فى أستراليا، بالاشتراك مع الباحث الألمانى جيرهارد فيشر، نجد ما كان مخفياً قليلاً فى مقالة فدوى مالطى - دوجلاس قد أصبح هنا أطروحة.

يرى الباحثان أن كل الوحدات القصصية فى القصة الإطارية تشير إلى العلاقة بين المرأة والرجل، فهى عمل يتصدى فى المقام الأول للعلاقة بين الجنسين. وكل من امرأة شاه زمان، وامرأة شهبزار، والمرأة المخطوبة المقتل عليها فى صندوق العفريت، تمارس جنساً إباحياً. وعلى عكس هذا، تقدم شهبزاد المتحررة من سلطة أبيها، التى لا تمتثل لتوصيته، نموذجاً أسطورياً للمرأة التى تبرر وتمزق النسق البطركى الهرمى الذكورى. فهى، فى آخر الأمر، تغلص مجتمعها من شرور الملك من خلال خضوعها واستئناسها له، لا عبر مقاومتها وتحديها

للمجتمع. وبهذا ينفي الباحثان إمكان أن تشكل هذه القصة نموذجاً نسوياً مقبولاً، فللمرأة دوران نمطيان أحدهما شرير ومخرب يجب استقصاله - كما يدعو النص - ودور آخر فاضل وبناء ولكنه في التحليل الأخير لا يجاوز كونه تسكيناً للرجل وتصحيح مساره. المرأة، إذن، تقدم من خلال المرأة الفطرية أو المرأة المتسامية. وبين الفطرة والتسامي تفقد المرأة إنسانيتها وكيانها: يسقط عنها حق المشعة الجنسية ويوظف ذكائها لخدمة مجتمع يستغلها.

■

إن هذه النماذج العشرة لا تقدم فقط تعدد الاتجاهات النقدية، بل ضمن كل اتجاه تقدم التباين والتضارب في الأطروحات والاستنتاجات، وكان استخدامي مقالتي من كل مدرسة نقدية لغرض التنبيه إلى إمكانات التعدد في المدرسة النقدية الواحدة.

وأرجو أن يتخذ القارئ من هذه الدراسة منطلقاً يراجع منه هذه الدراسات بنفسه؛ فأنا لا أقدم إلا قراءتي لها، ولا أتوقع إلا أن تفتح شهية القارئ ليراجعها بنفسه، وليتأمل هذا العمل الفذ: (ألف ليلة وليلة) الذي لم يستنفد حتى الآن، ومازال هاجساً إبداعياً ونقدياً في العالم كله.

ومعارضتها ومطالبتها بحقوقها باعتبارها إنساناً. ويرى الباحثان أن القصة الإطارية تقدم صورة رومانسية لملاقة المرأة المحكومة بالرجل الحاكم ونموذجاً إيديولوجياً (وبالتالي مزيفاً) لمجتمع مثالي سعيد. ففي هذه القصة، يصبح دور المرأة النموذجي ترويضاً للوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء. فمسؤولية المرأة - كما تقدمها القصة - هي تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها.

ويستنتج الباحثان أن القصة تقدم الجنس الفطري والبدائي المتشغل في امرأة المفريت والزوجتين، ويدينه العمل باعتباره غير مشروع وهنأما، وتصور فيه المرأة على أنها كائن جنسي شرير معززة مقولات النسق البطوريكي. وأما شهزاد التي تقابل في أدائها وشخصيتها نمط المرأة الإباحية؛ فمفتتها وذكائها موظفان أيضاً لترسيخ أركان المجتمع الرجولي. فالقصة تجمل دور المرأة، ولكنه يفي دوراً ثانوياً يستدعي الخضوع لسلطة الرجل، وهو خضوع يزعم نص (ألف ليلة وليلة) أنه يؤدي في آخر الأمر إلى مصلحة المجتمع. فهنا تحرر شهزاد ليس تحرراً حقيقياً وتسموها، بل هو تحرر ظاهري وظيفته الحضارية تعزيز المجتمع البطوريكي. فهنا ثقافة شهزاد لا تصبح ثقافة من أجل تحقيقها إنسانياً، بل في خدمة النسق الهرمي

الهوامش :

١. كتبت هذه الدراسة قبل صدور الجزء الأول من هذا العدد الذي ضم ترجمة بعض ما أنشأت إليه من بحث. وتشكر لفصول فهرال جمهورى على ما وفرته لنا من مواد الترجمة (التصديق).

(١) راجع للملف الخاص بألف ليلة وليلة في مجلة الأعلام العراقية، السنة الحادية والعشرون، العدد الثاني (١٩٨٦). وقد خصص لألف ليلة وليلة، العدد الثالث من حولية مدني أرييكوس التي تصدرها دار مهجر في بوسطن وإشراف الباحث العراقي فوزي عبدالرزاق. وفيها مقالات تحليلية ومقارنة وقوائم لبibliographies ولوحات تصويرية. راجع.

Mundus Arabicus III (1983), a special issue on "The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography"

Victor Chklovski, Sur la théorie de la Prose, traduit par Guy Verrer (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973) p. 66.

(٢)

Boris Tomashevsky, "Thematics" in Russian Formalist Criticism: Four Essays, trans. by Lee Lemon and Marion Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963), 69.

- Michel Foucault, "Qu'est-ce qu, un auteur?" *Bulletin de la société Française de Philosophie* XIII : 3 (juillet-septembre 1969), p. 78. (٤)
- Jacques Lacan *Écrits I* (Paris : Édition du Seuil, 1966), p. 51. (٥)
- ريشار جاكسون، الترجمة والهيمية الثقافية، فصل، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني (صيف ١٩٩٧)، ص ٤٧ - ٥٧. (٦)
- Mona Saleh Younes, "La Traduction Française des Mille et une nuits par le Dr. J. C. Mardrus," *Merveilles et Contes / Marvels and Tales IV* : 1 (May, 1990), pp. 5-17. (٧)
- (٨) كتاب ألف ليلة وليلة من أصول العربية الأولى، تحقيق وتقديم محسن مهدي (البدن، بريل، ١٩٨٤).
- Husain Haddawy, "Introduction" in *The Arabian Nights* (based on Mahdi's edition), trans. by Husain Haddawy (New York : Norton, 1990), pp. ix-xxix. (٩)
- Jorge Luis Borges, "The Thousand and one Nights" in *Seven Nights*, trans. by Eliot Weinberger (New York : Directions, 1984), pp. 42-57. (١٠)
- Peter L. Caracciolo, ed., *The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the thousand and One Nights in British Culture* (London : Macmillan Press, 1988). (١١)
- John Heath - Stubbs, "The King of the Black Islands and the Myth of the Waste Land" in *The Arabian Nights in English Literature*, (١٢) pp. 281-284.
- (١٣) راجع حكاية صاحب الجزائر السوداء في ألف ليلة وليلة، المجلد الأول (القاهرة، بولاق، ١٢٥٢هـ، ص ١٨ - ٢٤، ليلة ٦ - ٩.
- Robert Hampson, "The Gentle out of the Bottle : Conrad, Wells and Joyce," in *The Arabian Nights in English Literature*, pp. 218- 243. (١٤)
- (١٥) راجع حكاية قمر الزمان ويغور في ألف ليلة وليلة (طبعة بولاق)، المجلد الأول، ص ٣٤٣ - ٣٨٩، ليلة ١٧٠ - ٢١٦.
- Michael Dols, *Majnun : the Madman in Medieval Islamic Society* (Oxford : Clarendon Press, 1992), pp. 345-348. (١٦)
- Jerome Clinton, "Madness and Cure in the 1001 Nights" *Studia Islamica* 61 (1985) pp. 107 - 125. (١٧)
- Andreas Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton University Press, 1974), pp. 145 - 163. (١٨)
- Muhajir Mahdi, "Remarks on the 1001 Nights," *Interpretation* III : 2-3 (Winter 1973), pp. 157 - 168. (١٩)
- (٢٠) تسرد حكاية مدينة النعماني في ألف ليلة وليلة وطبعة بولاق، المجلد الثاني، ص ٣٧ - ٥٢، ليلة ٢٦٦ - ٥٧٨. وقد اعتمد الباحث على طبعة كالكا (١٨٣٩-١٨٤٢) وطبعة ريسلو (١٨٢٥-١٨٤٣).
- (٢١) كتاب ألف ليلة وليلة، تحقيق محسن مهدي، ص ٧٧، ليلة ١.
- Fedwa Maki - Douglas, *Woman's Body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arabo - Islamic Writing* (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 11-28. (٢٢)
- Samar Attar and Gerhard Fischer, "Promiscuity, Emancipation, Submission : The Civilizing Process and the Establishment of a Female Role Model in the Frame Story of 1001 Nights", *Arab Studies Quarterly* XII : 3 - 4 (Summer - Fall 1991), pp. 1-18. (٢٣)

اقرأ في العدد القادم من **أصول** ألف ليلة في إبداعهم: شهادات

إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الدين - غيبري طلي -
عبد الرحمن فهمي - محمد الباطي - هاني الراهب - يوسف القعيد.

عرض كتاب

ألف ليلة وليلة

دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد

تأليف : عبد الملك مرتاض
عرض : عادل بدر



الفصل الأول:

الحديث في ألف ليلة وليلة

الحديث له مظاهر شتى أهمها الحدث المخفور،
والحدث المسحور، والحدث المكروب، والحدث المجبض،
والحدث المائع، والحدث العنيف، والحدث المبتور.
ولنأخذ مثلاً تطبيقياً من نص الحكاية:

«ومن شدة فرحي ذكرت الله وسميت، وهملت
وكبرت، فلما فعلت ذلك، قذفني الزورق في
البحر، ثم رجع.....».

من الوجهة التطبيقية، يمكن استخراج عناصر كثيرة
من هذا النص:
١- الحدث:

هذا النص يصطنع الفعل الماضي الدال على الحركة
المتتامة، والأحداث المتتالية. وهناك مظهران على الأقل

تمد (ألف ليلة وليلة) ثمرة من ثمرات الحضارة
العربية الإسلامية وتناجاً من تناسلها؛ فهي ذات روح
عربية صميم، وهي قائمة على سرد عربي قح، ثم إن بها
أماكن جغرافية عربية خالصة.

وإن القارئ لينبهر أشد الانبهار أمام هذا الأثر السردى
الرائع. وإذا كان الإغريق كتبوا (الإلياذة) وأنشأوا
(الأوديسا)، واللاتين نظموا (الكوميديا الإلهية)،
والفرس برعوا في إلهاد (الشاهنامة)، فإن العرب
برعوا براعة فائقة المثل في إلهاد حكايات (ألف ليلة
وليلة) ..

وتتناول هذا الكتاب حكاية «حمال بغداد» التي تمتد
من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشرة في دراسة تمتد
لأكثر من أربع مائة صفحة، محاولاً وضع نص الحكاية
تحت المجهر الأدبي بحيث يبدو من جميع أقطاره، ويبدو
هذا النص مكوناً من سبعة محاور:

— إنها قادرة على مصارعة الطبيعة، تتمتع بكثير من سمات الصبر فهي لم تيأس أو تضجر مما وقعت فيه، وانفصت تصارع الموج المتلاطم.

— هذه الشخصية تقع بين أنياب أسد، فهي من وجهة تؤمن بالله، ومن وجهة أخرى تؤمر بمن ذكر الله والا فتأذن بالبلاء العظيم.

— للملاحظ أن اسم الله يغنى بالشخصية إلى الخطر، وهو ما يطلق عليه «ارتكاب الخطورة».

— المحيـز ————— تجده لربها، واسمها، بل شامعا. ونحن لو أننا القهقري عبر النص لرأينا عجباً من المحيـز المتمسـم بالجزر وللد، أو التضاؤل والتضخم في الوقت ذاته.

— فإن جئنا إلى صميم المحيـز الوارد نلاحظ ثلاث لوحات من المحيـز:

— اللوحة الخلفية، وتتجسد في رؤية جزائر السلامة.

— اللوحة الأمامية الأولى: إلقاء الشخصية من على الزورق في خضم البحر، ثم هذا الرذاذ المتطاير على الزورق من فعل هذا الارتطام.

— اللوحة الأمامية الثانية: العودة داخل خضم البحر، ومثل هذه العودة المفاجئة تحدث حركة عنيفة في الماء، كما تحدث نفرة كبيرة في سطح البحر من أثر اندفاع الزورق على سطحه، وهي تتميز بالحركة والنفـ.

• — الزمن ————— وهو زمن أدبي خالص — يتميز بجملة من الخصائص، أهمها:

— سرعة الانتقال من حال إلى حال، فبمجرد وقوع الفرقة، وقع الضجيج بذكر اسم الله، ولا يعني هذا إلا غياب التباعد والتباطؤ.

— «فلما فعلت ذلك، قذفني الزورق» ليس هناك إذن انتظار ولا تردد.

بميزان توارد الحدث: مظهر نفسي، وهو الفرقة الحارمة التي تجتاح الشخصية حين تشاهد الشاطئ يترأى لها من البحر، فلا تمالك أن تصبح مهلة مكبرة، ومبسلة. والمظهر الثاني هو مظهر مادي محض، يتمثل في هذه الحركة التي تنشأ عن الزورق السحري.

والحدث الأول هو الضجيج بالتكبير والتهليل، وهو حلة نشوء الحدث الثاني، أما اللقطة الثانية فهي تلك التي تتجلى في حركة قذف الزورق للشخصية، أما اللقطة الأخيرة فتتجسد في حركة الزورق السحري وهو يؤرب أدرجه من حيث أتى، قاصداً خضم البحر.

٢- السرد:

نلاحظ أن السارد الشمسي اصطنع تقنية بسيطة، ولكن فعالة في ألفاظ غيتت بنفسها لاشغالها على معان متسمة بالحركة، ثم لانسام هذه الحركة بالتعاقب..

فالسرد يقوم على سرعة التعاقب، وتنوع الانتقال. فما أن تذكر الشخصية اسم الله فتكبر وتهلل، حتى يقذفها الزورق في البحر، ويعود مسرعا. فاللقطات الحديثة لو أمكن تصورها زمنا حقيقيا بالمقاسات الزمنية المألوفة، لحق تقديرها بأقل من دقيقة.

والسرد هنا يتميز بسمات عدة:

— سرعة الانتقال من حال إلى حال.

— يخلو من الوصف.

— الشخصية نفسها هي التي تتكلم لنا ما حدث مما أضفى سمة السردية العالية.

٣ — الشخصية ————— نمطية متمتاز بجملة من الخصائص، ومن ذلك:

— إن هذه الشخصية متأزمة تبحث عن طريق النجاة.

الفصل الثاني:

«عالم الشخصية في ألف ليلة وليلة»

أولاً : عموميات:

يتناول تنوع الشخصية وتوزيعها على المواقف الملائمة وتوسعة علمها وترجيح مضطربها عن طريق:

١- تطعيم الشخصية الواقعية بالشخصية الخرافية.

٢- جعل الشخصية الخرافية تتظاهر فيما بينها كما كان يمكنها أن تتناول.

٣- الشخصية واقع مجسد في هذا النص لا يحمل اسما معناه، باستثناء هارون الرشيد وجعفر البرمكي ومسرور سيف الخليفة وجرجيس العفريت الجبار والأمين الذي لم يظهر على مسرح الأحداث.

٤- التداخل السردى للأحداث مما جعل النص متقبلاً أي شخصية مهما تلك غريبة. ويتمحور الحكى حول شخصيتين في دار الصبية الحسناء وفي قصر هارون الرشيد. والشخصيات طيبة في معظمها، ولكن دور الأشرار بارز في تحديد مسار الحدث، والشخصيات عموماً لا تتغير أحوالها وميولها.

ثانياً : الشخصيات بحسب ظهورها في الحكاية:

أولى الشخصيات هذا الحتمال الأعزب لم الفتاة الحسناء ثم تظهر شخصيات هامشية، النصراني والجزار والبقال والعلواني والطار، من أجل تكثيف شخصية الحسناء وتعميق معالمها، ثم تظهر البوابة ثم الصبية صاحبة الدار ثم الصعاليك الثلاثة جملة، ثم التجار الثلاثة جملة، ودخل حكاية كل شخصية تظهر شخصيات أخرى.

ثالثاً :

يتناول الكاتب الشخصيات بحسب ثوابتها في الحكاية، على الرغم من أن كثرة التواتر لا ينبغي لها أن

— «ثم رجع»، وواضح أن هذا التعبير يتجسد فيه كل معاني الزمن المكثف السريع الحركة مما.

ويتناول الكاتب بعد ذلك سمات الحدث ومنها:

— اتسام الحدث بالغموض والضعف:

إذا كانت الأعمال السردية التي تتسم بتزعة الحداثة تعتمد الغموض ابتغاء البحث والتفكير والتأمل ودفع القارئ إلى المشاركة بوجه ما في الإبداع، فالكاتب ينيه إلى أن الغموض في هذا النص يرجع إلى ضعف التقنيات المستخدمة في حكي الحدث.

— اتسام الحدث بالبت:

إذا كان الابتسار في الحدث، في الأعمال السردية الحديثة، ولا سيما الرواية الجديدة، من الأصول الفنية الواعية التي يراد بها إعمال فكر القارئ، فالكاتب يرجع البت في هذه الحكاية إلى الضعف.

— اتسام الحدث بالعنف:

ففي الليلة الرابعة عشرة نجد العفريت لا يتردد في ممارسة العنف على عشيقته التي كان اختطفها - حتى قطع أرباعها بأربع ضربات - ثم ضربها فقطع رأسها.

— اتسام الحدث بالمفاجأة:

ففي الليلة العاشرة، حين يرمع الضيوف السبعة لزغام الصبايا بإخبارهم سر الكليشئ المضروبين، يثب الحدث المفاجئ، ويخرج العميد السبعة، ويهدد الضيوف أنفسهم مكتوفي الأيدي مذلولين تماماً.

— اتسام الحدث باللين والميوعة:

وهو يعود في بعض أسبابه إلى ضعف البناء الحداثي أكثر مما يعود إلى مواقف إنسانية تبرز في سلوك الشخصيات الحكائية.

ثامنا : الجنس وممارسته لدى الشخصية:

يكاد يكون الجنس علة الملل في السردية داخل الحكاية، فبينه الكاتب إلى أن الجنس علة في الحدث والزمان والحيز، أي في حركة الشخصية وتوابعها وهواجسها وغرائزها، أي في نسج النص نفسه، فالبوابة لا ترعوى في أن تتعري من كل ملابسها أمام الحمال، ثم تلقى بنفسها في المسبح.

ثاسعا : الشخصية والثروة:

كالوقوف عليه بالمصادفة الغريبة بعد الفقر المدقع أو عن طريق الإرث، فالصعاليك الثلاثة أمراء وملوك والصبايا الثلاث ورثن المال الكثير، والخليفة يرد الاعتبار الطبقي للصعاليك الذين زعموا أنهم ملوك فيعطيهم ما يحتاجون.

الفصل الثالث:

«تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة»

أولا : عموميات:

السرد في أصل اللغة العربية هو التشايع الماضي على سيرة واحدة. ثم أصبح الطريقة التي يختارها الروائي أو القاصي أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكان السرد، إذن، هو نسج الكلام، ولكن في صورة حكي. (ألف ليلة) غنية بأشكال السرد التي يوضحها الكاتب بالارتداد، والتداخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلي، ويصطنع السارد، من ضمن ما يصطنع، ثلاث شغرات في نشاطه (أنا - أنت - هو).

والسرد بواسطة الـ (أنا) موجه نحو الوراء انطلاقا من الحاضر.

وأما (هو) فالسرد به إنما يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضي.

وأما (أنت) في التقنية السردية يجعل المتلقي يحس بإسهامه الفعلي في إنتاج النص السردى الذي يظالمه.

تكون مقياسا متفقاً عليه في عد الشخصيات المركزية وغير المركزية.

رابعا : طبقة الشخصيات في الحكاية:

يوضح الكاتب أن هذه الحكاية تتميز بغلبة الشخصية ذات المكانة السياسية والاجتماعية الرفيعة، إذا استثنينا الحطاب والخياط.

والحكاية تصور الملك كأنه رجل بسيط، وهي لا تكاد تخرج بحدود سلطة هؤلاء الملوك إلى أكثر من حيز مدينة واحدة.

خامسا : الشخصية بين التاريخية والأسطورية:

يقسم الكاتب الشخصية إلى تاريخية لإيهام المتلقي بحقيقة الحكاية، ومتخيلة عادية لإيهامه بمجرد قصصيتها، وخرافية لإيهامه بأسطوريتها.

سادسا : نمطية الشخصية:

يتناول الكاتب الشخصيات المذكورة فيجدها منفردة منزلة عن أسرها باستثناء الخليفة وجمعه، أما الشخصيات المؤنثة ففي معظم أحوالها أعزاب، فالتساء الثلاث كن يعشن عيشة ترف ولكن دون رجال، وذلك لمرارة التجربة التي مرت بها كل منهن. وهن يتميزن بالجمال بل بروحته.

سابعا : الشخصية المتحولة:

وهي التي تمتلك قابلية التحول الجسماني، بما ينشأ عنه من نتائج معنوية للشخصية المتحولة من وجهة، وللمنتلقى من وجهة أخرى. ولا يتعلق الأمر إلا بشخصيات العفارت التي هي وحدها القادرة على التحول في نفسها، بل قادرة على تحويل غيرها عند الحاجة.

ثانيا :حيلة السرد بالوصف:

الوصف أصل في الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما — كما يرى المؤلف — يتمازجان. وحيث يحضر الوصف، يضعف السرد؛ بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف؛ إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقاً لمسار الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص السردى.

ثالثا: أهكالك السرد فى ألف ليلة وليلة:

الساردة (شهرزاد) تتخذ طرقاً عدة:

- ١ - افتتاح الجلسة بقولها: «يلغنى أيتها الملك السعيد».
- ٢ - إنسحاق الجمال للشخصية الحكائية كى تسرد ما يجرى (أنا).

فشهرزاد تفتح الباب أمام الشخصيات الأخرى التى تنشغل لأداء وظيفة الحكى عنها. فهى مجرد واسطة بين الحكاكي الحقيقى الذى كانت تلتقت عنه ما يحكى، والمتلقى (شهرهارة). وغالباً ما تفسح المجال للشخصية نفسها كى تقوم بسرد حكايتها بضمير المتكلم، وهى الطريقة التى تبعد حضور السارد.

فالسارد مكّن نفسه داخل إشكالية النص المسرود، لم يشرك الشخصية المتحدّث عنها ثم يشرك المتحدّث إليه وهو المتلقى.

رابعا :اصطناع الارتداد:

وهذا تقيض السرد العادى؛ فالسارد هنا كان كلفه بهذا الضرب من السرد الذى يأتى بعد وقوع الحدث. ومن وظائف هذا الضرب جلب الاهتمام، أو التهويل من المفاجأة، والتعظيم من شأن الموقف السائد.

خامسا: الاحتفاظ بفتح السر السردى أو حل العقدة:

سادسا: لتداخل السرد:

وهذه التقنية تشيع فى الحكايات وتطبعها بطابع سردي، وقد يمكن تعريف التداخل السردى بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى.

سابعا : المدد السردى:

وهو ضرب من الأسلوب السردى يتيح للنص التجدد والحركة، وهو منحنى يشيع فى كل النصوص.

ثامنا: حديث الإشارة:

فنجد العيون والحواجب تتحدث. فحديث الإشارة من أروع مصادفنا من الكلام المؤثر، وقد استطاعت الإشارة أن تضطلع بوظيفتها السردية.

الفصل الرابع:

الحيز فى حكاية حمّال بفنداد

له عدة مستويات منها:

أولا - الحيز الجغرافى:

وهو الحيز الحقيقى الذى يتحدث عن مكان موجود تاريخيا وجغرافيا حقا، سواء ما ذكر منها لذاته قصداً كبنفداد وطبرية والبصرة أو ما ذكر عرضاً كالإسكندرية، وعمان، والشام، وحلب ومصر. فبنفداد هى المنطق والمنتهى، والمقصود والمبتنى.

ثانيا - الحيز الشبيه بالجغرافى:

فهو يقع وسطاً بين الحيز الجغرافى الصراح، والحيز الخرافى الخالص.

ثالثا - الحيز المائى:

ويشمل، بحكم مدلوله، البحار والأنهار والبحر ومايلزمها من جزر وسفن وزوارق، بما ينشأ عن ذلك

أحداثها، مثل أحداث شخصيات الصعاليك الثلاثة التي دارت وقائعها في زمن واحد ولكن على تباعد في الحيز المكاني. وكذلك فعملية التزامن مستحيلة في الإخراج السينمائي، وإنما يحاول المصور عرض صورة وراء صورة لأن إدماج صورة في أخرى لا يفضى إلا إلى عبث مرفوض لدى المشاهد.

٢ - التعاقب:

يعني مرور الزمن دون عودة، ويستحيل حدوثه مرتين متشابهتين.

٣ - المدة:

وهي الحال التي تمتد من لحظة إلى أخرى معينة من أجل إنجاز عمل، فكان المدة تشمل التزامن والتعاقب جميعاً.

ويتناول المؤلف الزمن في الحكاية من حيث:

١ - الارتداد.

٢ - غياب الدلالة الزمنية.

٣ - غموض الدلالة الزمنية.

٤ - الزمن المفقود.

٥ - مظاهر من الدلالة الزمنية من خلال الشخصيات.

٦ - أطوار أخرى لزمن هذه الحكاية.

الفصل السادس:

وخصائص البناء في لغة السرد

أولاً - خصائص المقردة:

تتميز بالبساطة والرقّة والشفافية، مما يجعلها صالحة لأن تكون نموذجاً مبكراً للشكل السردى الأصيل في

من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوى تحت الخوارق.

رابعا - الحيز المفحوك:

وهو من أروع أنواع الحيز وأشدها إثارة.

خامساً - الحيز التائه:

وهو عبارة عن حركة حيزية لا تفضى إلى الغاية المتوقعة، كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده.

سادساً - الحيز الخرافي:

فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصيب المعجب معاً، كالحديث عن جبل قاف الموجود في الخيال الشعبي.

سابعاً - الحيز المعجب الغريب:

«وطار بي المفريت إلى الجوّ حتى نظرت إلى الدنيا تحتى كأنها قصعة ماء»، فهو يتندى خرافياً لأن المفريت هو الذى يقرّزه بطيراته بشخصيته فى الأجواء الشاهقة، ولكنه لا يلبث أن يتخلص من خرافته ليرتاد حيزاً عادياً ولكنه غريب، وهو منظر العالم من تحت الشخصية حتى كأنه قصعة من الماء، فالطيران عقلاً مستحيل، فهو إذن حيز خرافى ولكن منظر العالم غير خرافى. فكان هذا الحيز الغريب يجمع بين الخرافة والواقع، ويحاول المزج بينهما دون نشاز.

الفصل الخامس:

والزمن في حكاية حمّال بغداد

مفاهيم الزمن تنتهى لدى ثلاثة حلود:

١ - التزامن :

وهو مستحيل في السرد، لأن السرد لا يستطيع أن يقابل بين كل شخصياته إذا تباعدت هي وتزامن

الأدب القصصى العربى. واللغة لا ترعوى فى اصططناع بعض التعابير العامية على الرغم من أنها ترقى لدى وصف المشاعر ومناظر الجمال إلى مستوى رفيع. كما أن من الملاحظ أن لغة السرد تكاد تكون ذات مستوى واحد بالقياس إلى جميع الشخصيات؛ بحيث لا نلاحظ أى تمييز فى الاستعمال اللغوى بين الحمايل وهارون الرشيد، أو بين حكاية الصعلوك الأول أو الثانى أو الثالث. ولغة هذه الحكاية ملاحظ بها أخطاء فى اللغة والنحو كثيرة.

ثانياً - خصائص الكلام:

بسيطة لا تقعر فيها، وهى لا تخلو فى بعض الأطوار من مفردات عامية مبتذلة. وأول ما نلاحظ أن سارد هذه الحكاية، كما ينبه الكاتب، يصطنع الجملة الطويلة، ويميل إلى السرد المرسل، ووظيفة الجملة الطويلة تربط بوصف المواقف العاطفية المثيرة، ومظاهر الجمال الخلافة.

أما الخصائص الأسلية التى تميز بها نص الحكاية، كما أوضح الكاتب:

١ - لا يخلو من الامتعارات والكنايات والمجازات، وسطح الكلام لا ينجع نحو الشاعرية إلا نادراً.

٢ - تقل فيه التشبيهات، فالصورة بمفهومها الشعرى منعدمة.

٣ - لما كانت اللغة الفنية بسيطة، غير مكثفة ولا مفجرة فى معظم الأحيان، لم تحتمل ما لا تحتمل، واقتصرت على دلالتها العادية فى أصل المعجم العربى.

٤ - ينجع السرد إلى تزيين سطحه بأبيات من الشعر، فالشخصيات تستشهد بالشعر لأدنى سبب. وما يلاحظ على هذا الشعر نفسه أن صياغته ضعيفة.

٥ - المستوى اللغوى واحد، والشخصيات كلها على اختلافها، وتباعد أطوارها، تصطنع لغة سردية واحدة.

٦ - نص الحكاية لا يسلم من بعض الفساد والاضطراب فى الصياغة والتكرار غير المبرر فيها.

— خصائص أخرى وتتمثل خصوصاً فى:

أولاً - الوصف

ومن سماته:

١ - أنه يتخلص من الضيق الذى يلزم فى مألوف العادة الأوضاع التقليدية للأشياء.

٢ - لا يحتوى على قدر كبير من العناصر الأسلية التجميلية التى تلزم الخطاب الأدبى؛ فهو إذن وصف جاف جمالياً.

٣ - يتميز برشاقة الحركة وعمق الدلالة وقدرته على افتضاض بكاره المعانى؛ فهو بمعناه النحوى التقليدى يدور حول:

— وصف الجمال والسعادة والمرح والأمل والخير والجنس.

— وصف السحر والعجب وحكم القدر.

— وصف البطش والشر والأذى والهم والشقاء والمكر والخطر.

— وصف القيمة والأهمية والفضل.

— وصف الدمامة والقيح والسوء.

— وصف العقل والعلم والحلق.

— أوصاف مختلفة، كاللون والكبر والصغر والديانة والترتيب والغربة والتحديد والقلّة والاستيفاء.

ثانياً - الإيقاع:

لم يكن يشغل ذهن السارد الشعبى، ونجد أن المواطن الذى يكثر فيها الإيقاع تعالج فى العادة مواقف عاطفية حادة.

ثالثاً - التشبيه:

لم يرد منه إلا ستة عشر نموذجاً، من بينها نجد اثني عشر نموذجاً تقليدياً، وذلك مثل تشبيه عيني المرأة بعيني الغزلان، وخديها بفقائق النعمان، وفمها ببخاتم سليمان، ونهديها بالبرمان.

رابعاً - التضاد:

وهناك عدة أنواع من التضاد في هذا النص:

١ - التضاد القائم على تقابل الرجل والمرأة؛ وهو الأشيع والأكثر وروداً، وهو الذي يملأ وجوده سطحا وعمقا. ونجد أن الفكرة الأولى التي قامت عليها فلسفة السرد في (ألف ليلة وليلة) إنما هي إصرار الرجل على الانتقام من النساء الغادرات الخائفات، لم إصرار تلك المرأة الحسنة العاقلة الأدبية على إنقاذ بنات جنسها من غضب هذا الرجل العنود، وحقد الحقوق.

واصطناع التضاد هنا إنما هو عكس أمين للفكرة الإنسانية القديمة التي تقوم على تضاد الأشياء والأجناس.

٢ - التضاد الشيعي: لم يقتصر التضاد على الجنس إنما جاوزه إلى تضاد الأشياء. فالنص يكتظ بألوان مختلفة (أبيض - أسود - أصفر)، وأحوال مختلفة (الذل - العز - الغرق - السلامة)، والأعراض الجوية المختلفة (البرد - الاعتدال - الشتاء - الربيع)، والأمزجة المختلفة (الضحك - البكاء - الغيظ - السرور).

٣ - التضاد الطبقي: من حيث ظهور المييد السبعة والجواري وظهور الخليفة والوزير والأمراء والملوك.

فالطبقية التي تطالنا في هذا النص الحكائي إنما هي طبقية بيمضاء، لا يراد منها التمييز ولا التفضيل ولا الصراع، وإنما هي فروق اجتماعية كأنها إجرائية خالصة، من أجل أن يقيم بها السارد بناء الحكاية؛ فالطبقية أمر مسلم به لا جدال فيه.

الفصل السابع:

«المعجم الفني للغة السرد»

يقوم على محاور أهمها:

١ - السحر والمسبخ والجنس والعفاريث وما في حكم ذلك، وما يكتنفه من عجائب. وهذا تمهيد لمعجم البحر وما يلازمه من أهوال وأساطير.

ولولا السحر الشائع في نص الحكاية، بمعنيسه الشمبذى والجمالي، لفقد هذا الأثر السردى أجمل مافيه. فلم يكن السحر مجرد علم يتعلم فحسب، وإنما كان تعلمه فضيلة من الفضائل، وخلعة من الخلال التي تستحق الثناء والإطراء. فقد قامت عقدة السرد على سر الكلبيين السوداوين التي تضربهما العصبية بقسوة وهما تكيان وتستغيثان فلا ترحمهما أثناء الضرب، ولكنها حين تنتهي من عقابهما تقبل عليهما، فتحتضنهما وتبكي بكاء شديداً من أجل ماهما فيه. ولم تكن الكلبيتان إلا صبيعتين مسحورتين، فالعقدة تقوم على التطلع إلى معرفة سرهما.

٢ - البحر والماء والمراكب والزوارق والموج؛ والبحر في مفهوم السارد الشعبي في (ألف ليلة وليلة) هو عبارة عن دجلة، وحين تنتهي الشخصية من بغداد إلى البصرة كانت كثيراً ما تتعرض للتيه والفرق والهلكة.

٣ - الأعداد الفولكلورية: تكرر عدد (ثلاثة) بثلاثين مرة، وعشرين مرة في نص الحكاية، أما عدد (سبعة) فقد تكرر ثمانين مرة، بينما العدد (عشرة) تكرر عشر مرات، مما يرقى بالتردد العام إلى اثنين وأربعين مرة.

وهذه الأعداد في طقوس الطوائف وأهل الطرق والسحر وأهل الشعوذة الخالصة توصف بصفات عدة، وهذا لا يعني إلا تأكيد حضور هذا الفكر الشرقي بكل مظاهره الفولكلورية والسحرية والاعتقادية.

استمرار للجنس والعري. والجنس غير المشروع على بياضه يتعرض صاحبه في معظم أطوار الحكاية للعقاب والشقاء. إذن، فمعظم البكاء والصويل والأحزان التي تتعرض له الشخصيات إنما كان بسبب ممارستها الجنس، بشكل أو بآخر.

٧ — للمنادمة والطرب واللهو والشراب؛ فمعظم العبارات الدالة على ذلك وردت في الليلتين التاسعة والعاشر، وهذه العبارات ليست إلا ضرباً من الجنس المستور، والعري غير المكشوف، ففيها سقى الشراب، وفيها الضحك والرقص، وفيها التقبيل والمعانقة، أي فيها المنادمة في أرق مفهوم لها، وألطف دلالاتها، وأغلف ملذاتها أيضاً.

٨ — العجب: تكرر عبارات العجب والتعجب والاندهاش والانبهار بكثرة مثيرة للملاحظة.

ويبقى هذا الكتاب محاولة منهجة لدراسة التراث العربي السردى، وليكن قبل كل شيء، مدرجة للسؤال، ومسلكة لاستضرام الجدل، لتكون دعوة للتجديد، ولكن بعيداً عن فسخ التقليد الذي أبلت بنا به هذه النظريات التي نقرؤها في لغاتها الأصل طوراً ونقرؤها مترجمة طوراً آخر، فإذا عدواها تسرى فينا كالسموم فتصيبنا بالبلاء والأوجاع، وليكن محاولة لتعرية النص من أجزائه اللطيفة، وعناصره الدقيقة فالشكل والمضمون يتحاوران في جدلية لا ينكرها أحد.

٤ — القوة والبطش والقسوة: إذا كان السحر يتسلط على الشخصيات فيسحرها أو يحرقها، فإن العقاريت كانت تقسو على الشخصيات فتتألمها بالعذاب والنكال كما أن البحر وما فيه من أخطار، وما يكتنفه من اضطراب وأسرار، يتسلط على الشخصية فينالها بالتهلكة. وتتجلى القسوة في بعض المشاهد بحيث تتعلم الرحمة، ويخيب الأمل، ويضيع الحق، ويهزق الباطل، ويسود الجبروت.

٥ — العري والجنس وما في حكمهما: يردان بكثرة في حكايات (الليالي)، وربما كان أكبر أثر أدبي عريي اشتمالاً على مظاهر العري، ومواقف الجنس. والجنس هنا أبيض أى مجرد ذكر لشرطيب السرد، وتحميض الحدث، وتنشيط همة المتلقى المكبوت، والمفريت بجامع الصبغة المختطفة طوال ربع قرن دون أن يحلها حبلاً. كما أن مجامعة الحطاب لها، ومادار بينهما من حديث، وأنها دعته إلى أن يضاجعها تسع ليال من عشر، حيث إن الليلة العاشرة كانت للمفريت، دون التخوف من عواقب الحمل، هي إذن أمور توحى ببراءة ذلك الجنس أو بياضه، فكان أولئك النساء كن مجرد دمي، أو كائنات من ورق.

٦ — الصويل والبكاء والحزن والرحمة وما في حكمها: وهي صفات صميمية في سلوك المرأة ومسيرتها، وهو مرتبط بالجنس، فلولا الجنس ما كان البكاء. فالبكاء لمرة من ثمرات تلك اللحظة الجميلة، وهو



عبد الفتاح الجمل : قيمه الثقافية وإنجازاته الإبداعية

برحيله عنا، قبل حوالى شهرين، لم يبق لنا إلا السعى إلى تعرف دوره فى الإبداع المصرى العربى والثقافة المصرية العربية؛ وهو دور لا يتفصل فيه - أبداً - «الجمالى» عن «الثقافى»، ولا يستقل فيه الفن عن الممارسة الحية.

لقد قدم عبدالفتاح الجمل (يوليو ١٩٢٣ - فبراير ١٩٩٤) الاسم تلو الاسم، واكتشف الموهبة تلو الموهبة، لكتاب أصبحوا جزءاً أساسياً من تجربة الإبداع المصرى/ العربى الراهن، كما قدم العمل تلو العمل من كتاباته وترجماته المتنوعة، القليلة لكن الشرية بقيم فنية رفيعة، ولم تتفصل قيم الممارسة، فى تجربة عبدالفتاح الجمل، عن قيم الإبداع.

هذا المقال، المشروب بنبرة «تخفية»، المثقل بنبرة «وداع»، بمثابة رصد لأهم القيم التى رآها صبرى حافظ مقترة بدمور عبد الفتاح الجمل، مرتبطة بإنجاز الإبداعى.

«الفصل»





عبد الفتاح الجمل

قيمه الثقافية
وانجازاته الإبداعية

صبرى حافظ *

أن الخلل فى بنية هذه العلاقة - وهو من الأمور الواضحة فى حياتنا الثقافية - يترك أوسع المواقف على الحركة الأدبية ذاتها، ويؤثر فى تحديد اتجاهها، ويسرقل مسار تطورها، ويسد الكثير من آفاق العمل الجاد فيها. وتسم بنية هذه العلاقة، فى مصر خاصة، بخلل خطير تعاني منه الثقافة المصرية بل الثقافة العربية برمتها، لأن إسباغ الشهرة، وبالتالى النفوذ والتأثير، على من لا يستحقونها، يؤدى إلى أن تصبح الأكاذيب هى البديل عن الحقيقة، وأن تمارس هذه الأكاذيب فاعليتها فى الواقع الثقافى؛ فلا تتركس إلا كل زائف مثلها، بل تسعى إلى تهميش الأصل حتى لا يكشف زيفها وكذبتها. وقد كان هذا، وما زال إلى حد كبير، إحدى السمات الثابتة فى الواقع الثقافى فى مصر، الذى تدفع الثقافة كلها ثمناً باهظاً له.

وقد يمكن القول بأن الشهرة عرض زائل لا ينبغي الاهتمام به، وهى بالفعل كذلك؛ فأين الآن يوسف السباعى الذى كان ملء السمع والبصر لسنوات عدة

من الأمور المحيرة التى لم تل ما تستحقه من عناية الدارسين فى عالم الثقافة - خاصة عالم الثقافة العربية التى تعاني من نقص الكثير من الدراسات الجادة لختلف قضاياها الحيوية ولم تؤسس بعد علم اجتماعها - أن العلاقة بين الشهرة التى يحققها أى كاتب أو ممارس للعمل الثقافى، وما يتبعها من مكانة ومكاسب وتأثير، وبين حجم الدور الذى يلعبه فى الحياة الأدبية والثقافية، أو قيمة الإنجاز المعرفى أو الإبداعى الذى يضفيه إليها، ليست بالقطع علاقة تناسب طردي بسيط، لكنها علاقة بالغة التعقيد؛ يدخل فيها الكثير من العوامل الاجتماعية والسياسية والفردية التى كثيراً ما يتجاوز تأثيرها حجم الإنجاز أو الدور. والواقع أن أى دارس لعلم اجتماع الثقافة أو المعرفة عامة، يدرك أهمية العوامل الخارجية فى حركية الظاهرة الثقافية والمعرفية عامة، ولكنه يدرك أيضاً

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن.

الزمن الذى أعرض فيه عن الشهرة حريصاً على بلورة القيم الثقافية الجادة الأصيلة التى جسدها فيه. لذلك، لم يضع إنجاز الرجل ولا القيم التى عمل على ترسيخها فى مكان الصدارة من الواقع الأدبى، وإنما تركها تعانى من النسيان والتهميش طوال العقدين الأخيرين، بعد أن أناحت لجيل كامل من الكتاب المصريين الجدد فرص النشر واكتساب مجال للاحتكاك مع الجمهور، وتعزيز إمكانات الاستمرار فى العمل الثقافى والأدبى. ذلك لأننى أستطيع أن أزعم، وقد كنت من الذين عاشوا هذه الفترة بكل تفاصيلها، أنه لولا دور عبد الفتاح الجمل المهم فى مطلع الستينيات، وحساسيته الأدبية المرفعة التى مكنته من استشراف رؤى هذا الجيل الجديد من الكتاب وهى تتخلق وتتلور ويصطبغ عودها على يديه وبفضل من اهتمامه وتشجيعه، لتأخر ظهور عدد كبير من أعمال هذا الجيل الجديد وأصاب بعض كتابه الإحباط الذى ربما صرفهم عن الكتابة أو عرقل خطوتهم على دربها، على الأقل. وكان هذا الاهتمام بأعمال الكتاب الجدد، فى ذلك الوقت، من القيم الأصيلة التى رسخها عبد الفتاح الجمل وحدد معالمها منذ بواكير حياته الثقافية.

وحينما أكتب اليوم لرفاء عبد الفتاح الجمل، فإننى أشعر أننى أكتب عن عالم كامل من القيم الجميلية التى جسدها هذا الإنسان المصرى النادر، وحرص عليها على مدى حياته الثرية المعطاء. فقد كان عبد الفتاح الجمل الذى رحل عن عالمنا فى ١٤ فبراير ١٩٩٤، كاتباً أدار ظهره لسيرك الكتابة والشهرة والألاعيب السياسية والإعلامية، وتعفف عن صفائر الصراع على النفوذ والمكاسب والسلطة، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبى نموذجاً مغايراً للنمط الشائع الذى يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليهما معاً، ومثالاً للكتاب الملتزم بشرف الكلمة وقندية الإبداع وهموم مجتمعه وصوباته. ولد فى ٢٢ يوليو ١٩٢٣ فى قرية محب التى خلدها فى أعماله فيما بعد. وعاش طفولته فى القرية وتلقى تعليمه

لعب فيها دور قوميسار الثقافة فى المؤسسة، ولكن هذا العرض الزائل يلعب فى واقع الحياة الثقافية أو الأدبية مجموعة مهمة من الأدوار تمكن حائزه من مضاعفة تأثيره ومن تسييد التيار الأدبى الذى ينتمى إليه، وتستهوى الكثيرين لامتخاذه نموذجاً يحتذى، وتغرى الآخرين بتكرس إنجازهم مهما كانت هشاشته. بينما يساهم إغراض الشهرة عمن يستحقها من أصحاب الإنجازات المهمة والأدوار الطليعية فى تهميش دوره، والنيل من تأثيره، وإقامة العراقيل أمام إنجازهم، وتأخير فرصة هذا الإنجاز فى تفسير خريطة علاقات القوى وثرائب القيم داخل الحياة الأدبية. وصحيح أيضاً أن هناك كثيرين من الكتاب الجادين الذين يمرضون عن الشهرة، وأن أصحاب الهموم الثقافية الأصيلة والإنجازات الإبداعية المتميزة لا يهيمون بها أدنى اهتمام، لأن مهمهم الأول هو الإبداع وإرياد الأفاق الجديدة وتشجيع المواهب الأصيلة، لكن الحركة الثقافية إذا ما كانت تتمتع بقدر من السلامة والصحة سرعان ما تكشفهم، وتغنى عليهم اهتمامها، وتجلب إنجازهم إلى مركز الإنشاع الثقافى فيها، لأنها تترك أنها المستفيد الأول من وضع هذا الإنجاز الأصيل فى مركز الاهتمام حتى يصبح حادياً للآخرين على أتباعه أو الحوار معه. أما الحركة الثقافية التى تتجاهل الذين يمرضون عن الشهرة برغم أهمية إنجازهم، فإن إغراضها هذا يعود عليها بأوخم العواقب، ويعرقل نموها ويصيب مسارها بالتشويش والركود، لأنه يتيح للأصوات المرتفعة التى تخفى جمجماتها ضلالة إنجازها، وضحالة معرفتها، ووهن اجتهداتها، أن تسود فى الساحة، وأن تصيب وجه الثقافة كله بالتشويش والتسطيع.

الحياة والدور والسياق

وكان عبد الفتاح الجمل، رحمه الله، من ضحايا هذا الخلل المتأصل فى حياتنا الثقافية، لأنه كان من الشخصيات الأصيلة التى أعرضت عن الشهرة برغم ضخامة دوره، وأهمية إنجازهم، وصدق حلوسه. ولم يكن

حيث أمضى عظة الصيف متسكماً في عدد من مدن أوروبا.

وحبب إليه السفر المغامرة واكتشاف العالم، وظل هذا الحب حاديه بعد ذلك لزمان غير قصير. لذلك، كان طبعياً أن يضيّق بالتدريس الذي عمل به بعد تخرجه، خاصة لأنه أخذته إلى عوالم الصعيد المقفولة، وهو ابن الشواطئ المتوسطة الفسيحة. وحاول هناك التنفيس عن موهبته المكتومة من خلال إقامة معرضاً للتصوير الفوتوغرافي في أسبوط عام ١٩٥٣، ولكنه لم يحقق منه ما أراد، اللهم إلا إلهاف حسه التشكيلي المتوقد الذي سيلعب دوراً كبيراً في قابل الأيام. وما كانت إقامة المعارض لتتلاءم وطبيعته الخجولة المزوفة عن الشهرة والاستعراض. لذلك، أقر أن يواصل الحلم بالتفسير والسفر في العالم والتأثير الهادئ فيه، فترك التدريس عام ١٩٥٥ بعد أن عمل به أحواما عدة لم يستطع أن يوفق فيها بين عمله ورغبته في التجريب واستشراف البقاع المجهولة من الفن والحياة. وعاد السفر في العالم حينما صعد من جديد على ظهر باخرة عبرت به المتوسط الذي ولد عند شواطئه ودرس في عاصمة حضارته الهلينية. وأمضى في أوروبا عاما تنقل فيه بين اليونان وفرنسا وعدد من بلدان أوروبا، متسكماً، متصمكاً، يوسع أفق تجاربه وحدود ثقافته ويهرف حساسيته بالفن والعالم. صحيح أن الحظ لم يسعده بأن يبعث إلى أوروبا لسنوات، كما أسعد زملاء له من دفعته نفسها، مثل محمد مصطفى بدوي وعبد الحميد صبرة ومصطفى صفوان ومحمود مرسى ومحمد عبد المتعال قنديل وسامي على وغيرهم، لذلك سافر هو بطريقته؛ فقد كان حاديه رفاعة الطهطاوي وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد مندور وروبط طوليل من الذين سافروا للاستزادة من المعرفة، وأسسوا السفر من أجل المعرفة بوصفه مهمة في تاريخنا الأدبي. ولا عاد من تلك الرحلة عام ١٩٥٦، كان من الطبعي أن ينضم إلى أسرة

الأول فيها وفي عاصمة إقليمه دمياط، ثم التحق بجامعة الإسكندرية وتخرج مع أول دفعة من كلية الآداب فيها عام ١٩٤٦. وكانت هذه الجامعة قد تأسست عام ١٩٤٢ تحقيقاً لرؤية طه حسين التي بلورها في كتابه المهم (مستقبل الثقافة في مصر) الذي كتبه في صيفه تقرير لوزارة المعارف عقب توقيع معاهدة ١٩٣٦ التي فتحت الباب أمام الأمل في الاستقلال، وإرساء دعائم مشروع لقافي ووطني جديد. وكان طه حسين الذي حلم بثقافة مصرية عربية مفتوحة على البحر الأبيض المتوسط، قد عين مديراً لتلك الجامعة الوليدة حتى يطور شخصيتها العلمية الجديدة. واستقدم لها طه حسين في ذلك الوقت خيرة شباب أوروبا من العلماء والدارسين للتدريس بها. وليس أدل على ذلك من أن عدداً من أبرز أدياء الإنجليزية المعاصرين قد عملوا بالتدريس بها في ذلك الوقت، مثل الشاعرين د.ج. إنرايت وجون هيث ستبس، والناقد روبرت ليدل، فضلاً عن حياة الروائي الإنجليزي لورانس داريل بالمدينة في ذلك الوقت وإن لم يدرس بالجامعة، وأن مؤسس البنيوية في الأدب والنقد رولان بارت ومؤسس نظريات الإشارات semiology الحديثة جريماس كانا يعملان بها في تلك الفترة، بل إن بدايات رولان بارت البنيوية ولدت فيها عقب تعرفه بها على جريماس وتطبيقه بعض تصوراته اللغوية في الأدب. وكان بالجامعة أيضاً جون جرينيه أستاذ الكاتب الأشهر ألبير كامو. في هذه الجامعة الوليدة التي سعت إلى إعادة مجد الإسكندرية القديم، والتي كانت تعج بالجليد، درس عبد الفتاح الجمل اللغة والأدب، وأرهف حسه بأهمية التجارب الجلدية. ومن وعيها بضرورة الانفتاح على العالم استمد رغبته في السفر أثناء سنوات الدراسة إلى أوروبا. لكن العامين الأولين من دراسته كانا عامي حرب، فلم يتمكن من تحقيق تلك الرغبة، وما أن وضعت الحرب أوزارها حتى وضع نفسه على ظهر أول باخرة مبحرة من ميناء الإسكندرية وسافر إلى الشمال،

والنجم الواحد، كرم ملحق «المساء» الأدبى والفنى جل صفحاته للثقافة الطليعية ولتعدد الأصوات والاجتهادات. وبينما كانت القيم التى كان يرسيها ملحق «الأهرام» من النوع الذى يمكن دعوته بقيم ثقافة المؤسسة، بمعنى توحيد الرؤية الإيديولوجية للملحق برؤية المؤسسة السياسية المسيطرة، كانت القيم التى يرسيها عبد الفتاح الجمل فى ملحق «المساء» الأدبى والفنى هى قيم ثقافة الشعب، وثقافة المعارضة، وثقافة الحرية. وبينما كانت الحساسية الأدبية التى يكرسها ملحق «الأهرام» بإشراف لويس عوض وتوجيهه هى الحساسية السائدة والتقليدية، كانت الحساسية التى يدعمها عبد الفتاح الجمل ويلورها بشكل فعال هى الحساسية الجديدة بنزعتهما الحداثية وتأسيسها الأنا الحديثة التى تختفى بالسؤال، وتأتى عن المكسر، وتشكل فى البدايات القديمة، وتستشرف المستقبل.

فقد استقطب الملحق حوله من البداية كل المواهب الجديدة الطالعة من بوتقة التحولات الاجتماعية الجديدة التى كانت مصر تشهد ذروة مدعها الكبير آنذاك، لأنه ما أن جاءت الستينيات حتى كانت لمرأة الإضلاحات التعليمية الكبرى التى أنجزها طه حسين العظيم قد بدأت تؤتى ثمارها. فعندما جاءت آخر وزارات «الوفد» إلى الحكم عام ١٩٥٠، كان قانون التعليم الإلزامى الذى أصدرته حكومة الوفد فى بدايات الأربعينيات قد راكم عدداً كبيراً من المتعلمين من أبناء الفقراء الذين وجدوا أن سبل التعليم الثانوى أمامهم مسدودة. فأصدر طه حسين، وزير المعارف فى آخر حكومة للوفد، قانون مجانية التعليم الثانوى، وفتح الباب أمام أبناء الفقراء للاستزادة من التعليم الذى كان يعتبره حقاً لكل مواطن كالماء والهواء. وبعد سنوات قليلة فتح جمال عبد الناصر أبواب الجامعة للجنان كذلك للذين أتاح لهم طه حسين فرصة التعليم الثانوى. لذلك، ما أن جاءت الستينيات حتى وجدت جيلاً كاملاً من أبناء الطبقات الوسطى والفقيرة قد حصل على قدر كاف من التعليم يؤهله

هذه المطبوعة التجريبية الوليدة «المساء» التى خرجت كالعنقاء من رماد حريق العلوان الثلاثى على مصر، عنقاء طالعة بقوة الحلم، وسلطة التحدى، وسلطان الرغبة فى اجتراح المعجزات، لا تبالى بفقر إساكناتها، لأنها مزهورة بوفرة عطائها ويقتينها بمعدلة حلمها فى غد جديد، ووطن حر، وشعب سعيد.

«المساء» وجيل الستينيات

وبعد سنوات قليلة، ولد فيها عبد الفتاح الجمل مكانته فى «المساء»، بدأ عام ١٩٦١ الإشراف على صفحته الأخيرة التى كانت مخصصة للأدب والفنون، والتى تولى الإشراف عليها قبله على الراعى ثم فاروق منيب. وبعد عام واحد (١٩٦٢) أصدر الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» الذى كان يصدر فى أربع صفحات كل أربعة، واستمر فى الصدور أعواماً عدة، وكان له فى تلك الفترة دور ثقافى أهم من الدور الذى كان يقوم به ملحق جريدة «الأهرام» الأسبوعى الذى كان يضعه فى عدد الصفحات وأضاحف أضاحفه من حيث الإمكانات المادية والسياسية التى كانت مكرسة له، فقد كانت تلك الفترة هى ذروة ازدهار مؤسسة «الأهرام» ومحمد حسين هيكل. ومع ذلك، نستطيع الآن، وبعد انصرام ثلث قرن على تلك الفترة التى تبدل الآن غارة وبعيدة، أن نؤكد أن فاعلية هذا الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» من الناحيتين الأدبية والثقافية كانت أضحاف فاعلية ملحق «الأهرام» الشهير. لأن ملحق «الأهرام» بالرغم من أنه كان يصدر فى ضعف عدد صفحات ملحق «المساء»، لم يكن كله مخصصاً للأدب والفن، ولم تكن المساحة المخصصة للأدب والفن فيه تزيد على نصف مساحة ملحق «المساء» بأى حال من الأحوال. لكن الفرق المهم بين الملحقين لم يكن فارقاً كمياً بالرغم من أهمية الفرق الكمى من حيث الدلالة والقيمة، ولكنه كان فرقاً نوعياً، لأنه بينما كان يهتم الجزء الأدبى والفنى فى ملحق «الأهرام» بالثقافة المكررة

يكرس للتمجيد الشخصي، وإنما للقيام بدور القاضي في حياته وزواجه. ولذلك، رفض يحيى حتى أن يذكر اسمه في «المجلة» في أي مقال لأن في ذلك انتقاصاً من شأن الكاتب والمحرر معاً. كما أقر عبد الفتاح الجمل ألا ينشر لنفسه في الملحق. فقد كانت لعبد الفتاح الجمل الحساسية الأدبية نفسها التي تسعى دائماً لاستشراف الجديد، والكشف عنه وإثارة الفرصة له. وقد أتاحت لي الظروف أن أعرف عبدالفتاح الجمل منذ بداية الستينيات، ونشرت في صفحته عام ١٩٦٢ أول مقال لي ينشر في مصر، ثم واصلت الكتابة معه لسنوات عدة في الصفحة الأخيرة ثم في الملحق الأدبي والفني منذ بدايته وحتى إغلاقه. ومن خلال معرفتي به عن قرب، التي استمرت لسنوات عدة، عاصرت فيها دوره المهم الذي أعطى الفرصة لجيل أبناء جيلي من الكتاب والمبدعين، أستطيع أن أتحدث هنا عن بعض القسم الأساسية التي أرساها هذا الراحل الكبير.

القيم الثقافية

كانت القيمة الأولى التي أرساها عبد الفتاح الجمل هي أن العمل الأدبي الجديد من قصة أو قصيدة أو مقالة نقدية، هو القيمة الأولى التي يجب الاحتفاء بها بتجرد مطلق. فالعمل عنده يستمد قيمته من أدبيته لا من مكانة صاحبه أو شهرته أو تاريخه. وكم رفض من أعمال لكتاب مشهورين وفضل عليها أعمال كتاب لم ينشر لأي منهم حرف من قبل. وكان يتعامل مع كل الأعمال التي تقدم له بالاهتمام والاحترام نفسيهما، يقرأها بعناية ويفرزها بحياد قاض يترك فداحة مسؤوليته وأهمية قراره وزواجه. وما أن يقرر أنها تستحق النشر حتى يحتفي بها بالدرجة نفسها، من حيث جمال الإخراج و«التوضيب» - وكان، رحمه الله، فناناً في الإخراج الصحفي - فينشرها بشكل لائق وإخراج يضيء عليها الألق والرويق والجمال. فما دام العمل قد استحق النشر عنده فلا بد من نشره في أليق صورة ممكنة. وكان يكتب

للتعبير عن عالم هذه الطبقات وللكتابة عنه؛ لا من منظور المراقب الخارجي، وإنما من منظور المعاش الذي خبر هذا العالم، وعرف إيقاعاته التحتية، ومارس طقوس الحياة المتميزة فيه. وكان من الطبيعي أن تكون كتابة هذا الجيل الجديد مغايرة وإشكالية، بل متصادمة أحياناً مع السائد المألوف. وكان من الطبيعي أن يركز هذا الجيل في البداية على قطيعته مع السائد التي تبلورت في صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة «نحن جيل بلا أساذة»، بدلاً من إبراز العناصر المشتركة بينه وبين أسلافه من الكتاب والفنانين، بالرغم من كثرتها.

وكان من حسن حظ هذا الجيل - الذي عرف فيما بعد باسم جيل الستينيات، والذي بدأ كثير من كتابه بالنشر في بيروت قبل أن تفتح لهم المنابر في القاهرة - أن بداية تعبيره عن نفسه شهدت تولي الراحل الكبير يحيى حتى رئاسة تحرير مجلة «المجلة» وإشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة الأدبية في «المساء» ثم على ملحقه الأدبي والفني بعدها. وإذا كنت قد تحدثت عن دور يحيى حتى الكبير بالنسبة إلى هذا الجيل في مجال آخر، فإن دور عبد الفتاح الجمل لا يقل عنه أهمية بأي حال من الأحوال. وليس غريباً أو من قبيل المصادفات أن هناك الكثير من العناصر المشتركة بين الرجلين، وأن يحيى حتى نفسه كان يكتب باباً أسبوعياً بعنوان «على باب الله» في صفحة «المساء» الأخيرة التي يشرف عليها عبد الفتاح الجمل، واستمر في كتابة هذا الباب طوال إشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة، كما كتب بشكل منتظم في ملحق «المساء الأدبي والفني» حتى توقف، بل رفض أن يكتب في ملحق «الأهرام» عندما كان الملحق «الأهرام» شأن ومكان، وعندما كانت الكتابة فيه نوعاً من التكريس. فقد كان الرجلان يؤمنان بأهمية استقلال الكاتب والكتابة عن المؤسسة، ويرفضان كل أشكال التكريس الرسمية، لأن فهمهما للكتابة يتناقض والمفهوم نفسه. وكانا يتركان قيمة العمل العام الذي لا

خاصة أنه ما أن يرى شيئا من موهبة، حتى ولو لم تكتمل للعمل كل عناصر النجاح، حتى يدفع بالعمل للنشر ويضع الكاتب أمام مسؤوليته وأمام الجمهور، لأنه كان يدرك دور النشر والتعريض للضوء فى صقل الموهبة ودفع الكاتب الجاد للتجويد.

أما القيمة الثالثة التى أرساها، فهى قيمة الإثارة قبل الأثرة، والوعى بأن الدور العام لابد أن يكرس لخدمة المصلحة العامة لا لتحقيق المكاسب أو المآرب الشخصية. فقد كان هذا المكتشف الكبير للمواهب والطاقات الإبداعية الجلية، الذى يكرس كل جهده لوضع إنجازاتها على خريطة الواقع الشفافى، آخر من يهتم بإعجازه الإبداعى الخاص. فلم تعرف طوال سنوات الستينيات إلا كتاباته الصحفية التى كانت تتسم بقدر كبير من التميز والرهافة والإبداع. ولما أغلقت هجمة السبعينيات الشرسة أمامه منافذ القيام بهذا الدور الأثير لديه بزحف الجهل والتخلف على صحيفته، وتحتيته عن مكانه فيها، طلع علينا بروايته الأولى الجميلة (الغوف) عام ١٩٧٢ وتبعها بـ (أمون وطواحين الصمت) عام ١٩٧٤، ثم (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا) عام ١٩٧٩، وترجم (خرافات إيسوب) عام ١٩٨٣، ثم أصدر (حكايات شعبية من مصر) عام ١٩٨٥، وفى عام ١٩٩٢ أصدر روايته الكبيرة (محب) التى خلد فيها قريته بطريقة لم يسبقه إليها كاتب مصرى من قبل، باستثناء عبدالحكيم قاسم، بالرغم من كثرة ما كتب عن القرية المصرية منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن. وقد خلف لنا كل هذا الميراث الجميل الذى علينا أن نعكف عليه فى فسحة من الوقت. ورحل فى ١٨ فبراير ١٩٩٤، طاولا برحيله صفحة من أهم الصفحات المضئية فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

أما القيمة الرابعة التى أرساها عبد الفتاح الجمل من خلال عمله العام، فهى قيمة استقلال الثقافة وعلم

اسم أصغر كاتب بالحجم نفسه والحرف الذى يكتب به اسم أكبر كاتب فى «المساء» وهو يحيى حقى. وكان يحيى حقى أكبر كتاب «المساء» قامة وقيمة، وقد أثر الاستمرار فى الكتابة فى «المساء» ورفض «الأهرام». ومع هذا، فقد كان عبدالفتاح الجمل ينشر اسمه فى صفحته بالحجم نفسه الذى ينشر به اسم أصغر كاتب لم ينشر شيئا من قبل. كانت الأسماء فى هذا الوقت لا تنضد بالحروف، وإنما يصنع لها كليشيهات جميلة ذات أحجام كبيرة بارزة. وكان عبد الفتاح الجمل يهتم بالفن التشكيلى ويتميز بحس راق فى هذا المجال. وكما أفسح المجال للكتاب الجدد من أبناء جيل الستينيات، فقد فعل الشئ نفسه بالنسبة إلى الرسامين الجدد من أبناء الجيل نفسه.

أما القيمة الثانية التى أرساها، فهى قيمة الأمانة المطلقة فى التعامل مع الكتاب الجدد، لا يهدهد مخاوفهم وإنما يتحث فيهم الثقة بموهبتهم، والحرص المستمر على تمتيعها وصلتها. يلفت نظرهم إلى مواطن القوة فى عملهم دون أن يجامل ولا ينافق، ويعدد إلى مناطق الضعف والتقصير فيبرزها، ويوجه الكاتب إلى العناية بها والتخلص منها. كان قلمه أحيانا كميض الجراح الذى يزيل الأجزاء المريضة بمهارة ودونما مساس بالأجزاء السليمة، بل من أجل بلورتها وتخليصها من الوهن وإبرازها بمظهر الصحة والعافية. وكان تأثيره فى ذلك المجال كبيرا، ساهم بلا شك فى بلورة ملامح الكتابة الجديدة وإبراز خصائصها المميزة، ولأنه كان يتعامل مع كل الكتاب بندية تتجنب معاملتهم باستعلاء على أنهم أصحاب مواهب غضة أو هشة تستحق الحنو، فقد لقيت قسوته البادية احترام الكثيرين وتقديرهم. صحيح أن البعض قد نفر من قسوته البادية، ولم يتمكن من استكشاف ما تحتها من حب حقيقى لا نفاق فيه ولا رياء، ولكن الإخلاص والتفانى اللذين يتعامل بهما مع الكتاب الجدد كانا يتغلبان عادة على النفور الظاهر،

الإنجاز والقيم الإبداعية

أما الإنجاز، فإن أمر الحديث عنه واستيعاب كل أبعاده أكبر من طاقة هذه الدراسة الوردية. لأن يقيني أنه كلما ازداد وعي الحركة الأدبية بنفسها وقيمها والأصيلة، عكفت في قبال الأيام على هذا الإنجاز وكشفت عن إسهاماته المتعددة. فبالرغم من قلة عدد الأعمال الإبداعية التي كتبها في العقدتين الأخيرتين من حياته، فإن أهمية هذه الأعمال القليلة التي تطرح قيمة الكيف المتميز في مواجهة الكم المكرر هي التي استدفع النقد في قبال الأيام إلى الاهتمام بها والكشف عما تتطوى عليه من ثراء مذكور. فقد استطاع أن يبلور في كل عمل من هذه الأعمال مجموعة من القيم التعبيرية والإبداعية لا تقل أهمية عن القيم الثقافية التي صاغها في عمله. وأولى هذه القيم الإصرار على التفرد وعدم الانخراط في السائد والمألوف. وهذا الإصرار عنده هو رديف الإبداع ذاته، لأن الإبداع لديه عمل يسرى في كل جزئية من جزئيات النص وينتاب كل مفردة من مفرداته. فقد استطاع أن يجعل كل نص من نصوصه عملاً متميزاً تستطيع أن تفرزه من بين عشرات الأعمال حتى لو لم يكتب عليه اسمه. ولا أعني بهذا تفرد لفته، فلدينا كثرة من الكتاب الذين استطاعوا أن يخلقوا لفتحهم الخاصة المتفردة، وإن كان تفرد اللغة عنصراً من عناصر هذه القيمة؛ ولكنني أعني بهذا تفرد رؤيته في المحل الأول، وهذا من الأمور النادرة بين كتابنا. فلعمد الفتاح الجمل:

«نظرة خاصة ورؤية متفردة للجسم الإنساني، وللحياة البشرية داخل الطبيعة بمظاهرها المتعددة. توحد بين الإنسان وبيئته، وتجمل من جسده ومشاعره وعواطفه، بل وأفكاره، ظواهر طبيعية مطابقة لما في هذه البيئة من مظاهر طبيعية من ناحية حيويته وشكلها وفاعليتها. وما ينطبق على الجسم البشري

إخضاعها للمؤسسة. فدون هذا الاستقلال لا يمكن الحديث عن استقلال الكاتب أو الحفاظ على كرامته، ناهيك عن الاعتزاز بها. صحيح أنه كان يعمل في مؤسسة من مؤسسات الدولة هي دار التحرير للطباعة والنشر، ولكنه استطاع أن يجعل صفحة «الساء» ثم ملحقه الفن والأدب من بعدها، ساحة مفتوحة للثقافة المستقلة عن المؤسسة، ولإبراز الدور النقدي للكتابة في مرحلة قل فيها النقد العلني أو أنعلم، وانتشر فيها الخوف مع الهواة في كل موقع. واحتاج الأمر إلى شجاعة فارس من هذا النوع النادر الذي يحارب «طواحين الصمت» دون الوقوع فريسة لحرب «طواحين الهواة». فقد كان يدرك أهمية العمل الدؤوب في صمت ومثابرة، فلا يفل الصمت إلا الصمت، ويقدّر في الثقافة نقديتها ودورها التثويري في الواقع. وكانت القيمة الخامسة التي أرساها هي الوعي بأن استقلال الثقافة ونقديتها لا يتحققان إلا من خلال تأكيد تجربتيها وطيحيتها. ومن هنا، كان البحث عن الكتاب الجدد هما أساسياً من هموم هذا البناء المصري الكبير الذي شيد صرحه التميز في زمن كان فيه كتاب المسلات ينقشون على أعينها نصاً مغايراً للنص الذي بلورته صفحته. وكانت القيمة السادسة التي بلورها هي الترفع عن التلني والمشاركة في طقوس الهدم اليومية التي كانت تمارس ضد كل جديد ومغاير. فقد كان إنساناً بالغ الاعتزاز بكرامته وبكرامة الذين يحبهم، في عصر كانت الكرامات تمتن فيه بسهولة ويسر. كما عمل ما وسعه الجهد لحماية الكتاب من مهاوى الانخراط في هذه الطقوس التدميرية التي تتفشى في زمن الخوف والصمت وانعدام الأمان. هذه القيم الكثيرة المتكاملة تقدم لنا بعض ملامح الدور الكبير الذي نهض به هذا الراحل الكبير أثناء عمله العام، والذي أجمع على الإشادة به كل الذين تحلثوا عن رحيله أو تذكروا بعض فضله عليهم.

فيها الشعر، شعر اليومى المترع بالتوهج والإحساس. هو فى هذه الناحية صاحب مغامرة لا تعادلها إلا مغامرة يحيى حقى وعبد الحكيم قاسم فى هذا المجال؛ مغامرة تقدر للمفردات العامة بالمفردات الفصيحة، وتحيل التعبير إلى أداة للتصوير لها وضوح الألوان والخطوط ولمسات الفرشاة؛ لغة تستحيل فيها المفردات إلى صور حية تنبض وتتحرك؛ لغة تسلك المفردات العامة القح فى سياقات وتراكيب بالغة الفصاحة؛ فتنظم الجملة كالدر المنظوم، فقد:

«خص الله عبدالفتاح بعبقرية لغوية تجعل كلماته تتقلب فى طاسات جملة وتعبيراته كما يتقلب السمك الحى إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعايشه اللغوية حية حياة فريدة وساخنة، حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا، ويشجعنا على تناولها دون أن تحرق أبدنا أو أفواهنا، ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود والكونية»^(٢٢).

أما القيمة الرابعة، فهى التجريب المستمر الذى جاب فيه أصقاعا جديدة لا توازيها إلا مغامرة بشر فارس وعادل كامل وندر الديب من قبله. وهو لذلك من أكثر كتاب جيله تأثيراً على الأجيال اللاحقة من الكتاب، وأشدهم اهتماماً بتواصل الأجيال الإبداعية، فليس لمة كاتب مصرى اليوم له قيمة أدبية أو فكرية لم يؤثر عليه عبد الفتاح الكاتب أو الإنسان، لأن عبد الفتاح الجمل كان من أكثر كتاب جيله ممارسة لدور الكاتب فى توجيه الشبان الذين يطرقون أبواب الفن على استحياء ماداموا يتمتعون بالثقافة والموهبة. وقد حاول أن يرسى من خلال كم إنتاجه وكيفه معاً، ومن خلال الأدوار التى لعبها، أو التى تعف عن لعبها، مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية الرائدة التى جلبت عليه أحياناً الكثير

ينطبق فى هذه النظرة على المصنوعات الإنسانية، من مبان وأدوات وغير ذلك من عدة الحياة والعمل اليومى. كلها تتوحد، وكلها تحمل دلالات مشتركة، وسوف يتعلم القارئ الكثير من هذه النظرة، وسوف يدرك أن وراء هذا التوحيد محبة فريدة، ومعرفة عميقة بالنفس البشرية، وبالطبيعة فى جميع صورها»^(٢٣).

أما القيمة الثانية، فهى السعى إلى بلورة ما يمكن تسميته بالكتابة المصرية الخالصة التى تستقطر عصارة الثقافة المصرية التحتية وتبلور إيقاعاتها الدفينة وطقوسها الرفيعة الخالصة التى تحولت على يديه إلى جواهر ثمينة يمتزج فيها عبق العامة بنكهة الفصحى، ويتواصل فيها التدفق بالتلقائية المذبة الحميمة. هذه المعرفة الحميمة بالتجربة وبكل دقائق ما يتحدث عنه ويتعامل معه فيها، هى التى تجعل للكتابة الأدبية عنده مذاقها الخاص:

«فى فن عبد الفتاح الجمل تعتبر الحواس الخمس الطريق الأصيل للمعرفة. ولهذه الحواس من المكانة ما يفوق فى قدرته مكانة العقل والنظر المجرد. ويمارس الكاتب حواسه الخمس فى فنه، مجتمعة دائماً متآزرة، تتبادل القوى والدلالة. فهو يلمس اللون، ويسمع الرائحة، ويستطعم المنظر وينوقه، ويزن الحركة بجميع الحواس، ويحيل الفكر والعاطفة والشعور الدفين إلى محسوسات تجريبية، يجعلها فى نفس مباشرة الإحساس. وهذا طريق وأسلوب ساحر لا ينفد جماله أو ثرائه»^(٢٤).

وكانت مغامره الشيقة فى لغة التعبير الأدبية هى القيمة الإبداعية الثالثة التى أرساها وهو يحاول أن يخلق هذه اللغة المصرية المتميزة التى تنفخ الغبار عن أسرار العربية المكتونة وراء الاستخدمات العامة التى يترقق

واقفة كأذن الكلب الحارس للرؤية، والفنان الحرص على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية في أصيق حدود التعبير وأكثرها اختزالاً. وكانت سخرية عبد الفتاح تحب الوجود، وتحب الحياة، وتحب الكائن الموجود حياً أو جامداً، نباتاً أو حيواناً أو أداة من أدوات المنزل والقرية من حوله^(١).

وقد كان عبد الفتاح الجمل يستخدم لغة القص وكل تقنياته وهو يكتب المقال أو أدب الرحلات، لم يقم عدداً من تقنيات المقال على القص فيزداد الاثنان تألقاً. وكان يدرك في كل ما كتب جوهرية العلاقة المهمة بين الناسوت والكلموت: في عالمه، ويستخدم بمهارة فائقة البنية الأليجورية أو بنية الأمثلة الرمزية في كتاباته الإبداعية. فبعد الفتاح الجمل من الكتاب الذين يكرسون حياتهم لإرساء القسَم الأدبية والفكرية والأخلاقية معاً، وما أن ترسخ قيمة من القيم التي يرسبها حتى يتركها، ويصرف كل همه لإرساء قيمة جديدة تكتمل بها منظومة القيم التي كرس لها حياته الأدبية ونشاطه الثقافي الكبير. ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتدائها بالتردى أو التكرار، والحرص على ألا يجمع الكاتب كشوفه وإنجازاته، ناهيك عن السطو على كشوف الآخرين أو استعاره أقتعتهم، والإيمان بأن أمانة الكاتب وإخلاصه لفنّه ولثقافته هما مهمته الأولى. ولنتأمل هذه الكتابات واحدة بعد الأخرى بشيء من التفصيل.

الخوف والكلاب والبشر

(الخوف)^(٢) هي أول أعمال عبد الفتاح الجمل الإبداعية التي صدرت طبعها الأولى في يونيو ١٩٧٢، كأن عبد الفتاح الجمل لم يتصرف إلى تجربة الإبداع والكتابة الروائية، وإلى تحقيق موهبته الفردية، إلا بعدما حرم من الدور الجمعي الذي بكرس له جل حياته

من المتاعب والمنغصات، وإن لم تذهب معاناته في سبيلها بدءاً. وكانت القيم التي سعى إلى إرسائها في أعماله الإبداعية القليلة تستهدف رفد الثقافة المكتوبة بكل ما في الثقافة الشفهية من غنى وكثافة. وكانت السخرية الشفيفة الحادة معاً هي واحدة من القيم الإبداعية المهمة في إنجازها، فيها ابتعاث للمجاذب العظيم في ولعه بالفكاهة وحرصه على ألا يكون نصيبها من العمق أقل من نصيب أكثر النصوص جدية وجهامة. لذلك، فإن فكاهته مترعة بالحكمة والبصيرة الثاقبة، لأنها تنهض على الوعي بأن المفارقة هي مفتاح البناء الفني، وعلى إعلاء قيمة الثقافة الشفهية رمزها بالثقافة المكتوبة بحساسية وشاعرية فائقين، وعلى الاستيعاب الحساس للتراث الشعبي والمكتوب.

ولأترك بدر النيب ليلبور لنا بعض مسامح هذه القيمة الأساسية في إنجازها، لأنني لن أستطيع أن أفعل ذلك مثله:

«كان عبد الفتاح كاتباً ساخراً، وما أصعب تحديد حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائماً تحمل رؤية بصرية حسية بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحية دون تعال أو ادعاء للمعرفة، ولكنها سخرية تتسلل بما لديها من قدرة تشكيلية وتصويرية على إنشاء الصورة في العين، وادخالها بصورة غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت أقرأ عبد الفتاح الجمل بكل حواسي، وكانت قدرته دائماً على أن يخاطب كل الحواس دفعة واحدة وفي آن واحد. أليس علينا أن ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على آلياتها الدقيقة التي كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفي عبقري يندق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسج أو الزجاج - والصورة عليه - بعين مبصرة وحواس كلها

وتكشف لنا روايته الأولى (الخوف) عن هذه المواصله، لأنها تنطوي في بعد من أبعادها على استمرار الدور في تأسيس كتابة جديدة وترسيخ رؤى إبداعية وفنية مغايرة للسائد والمألوف، لأن الكتابة في هذه الرواية هي من نوع التقيب في طوايا الذاكرة الجمعية، ولم شمل الثقافة التحتية للقرية المصرية، وإعادة إنتاجها في خيط يكشف عن روحها الأصيلة وجوهرها المصفى. ولهذا كانت السخرية هي عمودها الفقري، لأن السخرية هي أداة القرية المصرية في التعبير عن رؤيتها للوجود وعن تصورهما الحميمي للعالم. وهي سخرية مترعة بالحكمة، وحافلة بالتجارب الموجهة التي يصبح فيها التبرجيع نوعاً من فسد الدم الضروري لتحقيق الشفاء من الأوجاع. وتستحيل فيها السخرية من الذات إلى أداة لإرهاق الوعي بهوية هذه الذات وتحقيقتها، وإلى وضعها في خريطة الوجود التي تتساوى فيها الكائنات أمام عين الفنان. لذلك، كانت تلك البداية الشعرية للماحة للرواية:

«الدماء لا تتوارد إلى وجه الشمس، وتتأهب للرحيل وراء رؤوس النخيل، إلا بعد أن يقف أمام بيتنا، المناخ والمتسول يقفان في الصباح، أما هو فلحظة الغروب تماماً. هو كلب يمينه، الوحيد في قريتنا الذي له اسم، ليس اسماً عسرياً كاسماء كلاب المدن، ولا حتى اسماً بلدياً، ولكنه اسم بالتبعية كتليفون الممندة، وحجارة مراد، وجنيته السجان، وبيت الغول، وأخمس القرية الذي ينزع مجاريها ويحرك شواذيفها. اسمه كلب الشيخ متولي»^(٦).

هذه البداية الشعرية الحاذقة تقدم لنا في جملها الثلاث جل مفاتيح العمل رؤية وبناء، لأنها هي تحدد لنا زمن النص ساعة الأصيل تلفت نظرنا إلى أن منهجها التعبيري الأثير هو منهج التعبير بالصورة الذي يسمى إلى

الثقافية حتى ذلك الوقت، وهو إتاحة الفرصة للآخرين للتعبير عن مواهبهم، واكتشاف هذه المواهب وتصريضها لضوء الواقع الثقافي عله يقيم معها علاقة جدل وحوار. كان عبدالفتاح الجمل قد خلق أساساً ليقوم بدور قائد الأوركسترا الذي يصوغ رؤاه وأحلامه لا من خلال إبداعه الفردي، وإنما من خلال التوليف بين معزوفات الآخرين، وتنظيم هذه المعزوفات في جوقة من الأنغام المتغايرة والمتفردة والمتكاملة معاً، ليخلق من خلال سيمفونيتها الجمعية تلك الحساسية الأدبية الجديدة التي أكسبت الكتابة الإبداعية والتقليدية ملانها الفريد. صحيح أنه كان يكتب بين الحين والآخر، إبان فترة الستينيات الزاهرة، تلك القطع الصغيرة في «يوميات الشعب» قبل أن يشرف على صفحة «المساء الأخيرة»، ثم في الملحق بين الحين والآخر، وهي قطع صغيرة كانت تتألق فيها اللغة وتكشف ملاحظتها عن حدة البصيرة، وبراعة الاتقاء والتوليف بين التجاورات، بل المتناورات في أحيان كثيرة (وهي نصوص على درجة كبيرة من الأهمية أرجو أن يعكف عليها أحد مرثديه فيجمعها ويصنفها ويصدرها لنا في كتاب)، لكن اهتمامه بالهم الجمعي وبموهبة الجيل الجديد، لم يتح له الفرصة للمكوف على عمل كبير إلا عندما أجبرته تحولات بلدية عقد السبعينيات العصيب، وهو من أكثر العقود إظلاماً في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة، على الاعتكاف في بيته، وحرمة من الدور الذي أداه فأحسن أدائه. وقد أثر عبدالفتاح الجمل فيما يبدو أن يواصل بالإبداع الدور الذي حرم منه عندما نحى عن العمل الثقافي الذي كرس له أبهى سنوات عمره، وأن يتميز بهذا الإبداع عن الدور الذي حرم منه، لأن الكتابة الإبداعية عنده، في تحولاتها وتشكلاتها المختلفة عبر الأعمال القليلة الكبيرة التي خلفها لنا، تتسم هي الأخرى بخاصية التوليف نفسها بين المعزوفات المتغايرة والمتفردة والمتكاملة، كأنها تكملة للدور نفسه ولكن بشكل مغاير وأدوات جديدة.

المفارقة، أو تأسيسها بالنفى على القطيعة والعداء، من الأمور المهمة التي ستتعرف مختلف دلالاتها كلما أمعنا في رحلة القراءة، وتعرفنا المشهد وما دار فيه من أحداث.

فالعلاقات الثنائية بين الإنسان والحيوان، وبين الحيوان والحيوان، وبين الإنسان والإنسان، هي مدار اهتمام هذا العمل الأدبي الجفول. والكشف عن طبيعة هذه العلاقات التي تتسم بالقوة والوثاقة دون أن تربطها أدوات ربط ظاهرة، هو إحدى غايات العمل الذي يلور من خلالها بعدا مهما من أبعاد الشخصية الريفية والواقع المصري في القرية. وقد كان كاتبنا العظيم يحس حتى، رحمه الله، يشكر من إغفال كتابنا الحيوان، وتجاهلهم سبب أغوار العلاقة الخصبة بين الإنسان المصري والحيوانات المصرية الكثيرة التي تتغلغل في حياته، وتشارك في صياغة معالم رؤيته للعالم. وما هو عبدالفتاح الجمل، وهو أقرب كتابنا إلى روح يحس حتى الإبداعية وإلى شغفه بخلق لغة فريدة للوقع والجرس والمفردات والتراكيب، يكرس رواية يزعمها للنصوص في أغوار العلاقة بين الفلاح المصري والكلب، أو بين الفلاح والحصان الخمران^(٧). وإحالتها إلى تجسيد حالة من الوجود واستعارة للوضع الإنساني كله. فـ «الخوف» من ذلك النوع من النصوص التي لا يخلد اهتمامها بمرجعيتها إلا عنائتها بنصيتها التي توشك أن تكون نوعا من الكتابة ذات الحس التشكيلي التي تهتم بإبراز لمسات الفرشاة، بل تعتمد استخدام الفرشاة ذات الشعر الكثيف الغليظ الذي يترك أثره بوضوح على قماش اللوحة ويجسد من تنوعات هذه الآثار تضاريسها. ولكنه برغم هذا الملص الواضح لشعر الفرشاة الغليظة يتسم بنوع نادر من الرشاقة التي تتغلغل بها موسيقيته العذبة، وتتفجر بها دلالاته المتراكبة. فالمسافة بين: التصوير الحاذق للمشاهد أو الحركة، والتصوير الشامل للإنسان والعالم الذي تنبض به الصورة شاسعة في كثير من الأعمال، ولكنها قصيرة، بل معلومة في رواية عبدالفتاح الجمل هذه.

نحت صور جديدة لا علاقة لها بالصور المألوفة أو المستهلكة، وما أكثرها، في التعبير عن ساعة الأصيل. وإنما تبدأ بالدم تنبئنا إلى الثور «الدموي» الكامن وراء مظهر أجدالها الساعرة الخادع. وهو ثور له طبيعة كونية، يؤكدنا ربطه بالشمس وبحركة الزمن الأبدية، ولكنه عابر وموقوت وقصير، قصر الأصيل الذي ما أن تتخلق ملامحه الشفقية حتى يتأهب للرحيل وراء رعوس النخيل. وهذا التحديد الشعري الواضح لزمن المشهد يقابله نوع من الإبهام في تعيين هوية بطله الذي لا يقوم بدور الفاعل في الجملة الأولى، وفي الرواية كلها من بعدها، والذي نعتقد للوهلة الأولى أنه شخص ما، لأن الجملة تساوي بينه وبين شخصي الملاح والمتسول، لكننا نترك من الجملة الثانية أنه كلب. لتكتسب المساواة بين الكلب والإنسان في درجة الاهتمام والتعامل دلالاتها المهمة منذ البداية. ولأن كلب الرواية هذا كلب متميز عن بقية الكلاب، لأنه الوحيد الذي له اسم، فإن قصته تستحق أن تروى. لكن الجملة الثانية لا تترك عملية تسمية الكلب تلك تمر علينا مرور الكرام، ولكنها تلور من خلالها طبيعة تلك العلاقة الاقتترانية التي تحكم منطق تسمية الأشياء في القرية. وتؤكد من خلال صيغة الإضافة التي تنهض عليها التسميات منطق المساواة بين الإنسان والحيوان في فضاء العمل النصي، بعد أن ساوت في التركيبة اللغوية بين حمامة مراد، وأخمس القرية، وكتب الشيخ متولى. واختيار صيغة الإضافة التي تربط المضاف بالمضاف إليه دونما رابط خارجي، يشير كذلك إلى طبيعة الروابط غير المرئية التي تشد جزئيات العمل بعضها إلى بعضها الآخر. فهي كصيغة الإضافة نفسها، روابط خالية من أدوات الربط ولكن أواصرها أشد متانة من أي من تلك التي تنهض على أكثر أدوات الربط قوة. وهي في حالة الكلب خاصة رابطة بالمفارقة أكثر من كونها رابطة بالاقتران، وإن انطوت عليه. والجدل بين اقتترانية علاقة الإضافة، واتسدام العلاقة الذي تبرزه

أحد الجالسين مع جوزته في قهوة يوسف يشد أنفاسه الاصطباحة، فيزق المعلم يوسف من عند النصة مخففا وجهه: «ما تخافش يا مرسى، ذلك خيبة، ذا الحصان كييف تمباك زيك تمام، ما يتخيرش عنك، شد نفس وانفخ له فى مناخيره، مش حاكيلفك حاجة، حاينوك ثواب، ويا بخت من نفع واستنفع»^(٩). هذا المدخل الذى يؤكد بالحصان، هذه المرة، حميمية العلاقة بين الإنسان والحيوان وندبتها، يفتح النص على عالم القرية وثقافتها التحتية من نداءات الباعة، إلى التعامل بمنطق المقايضة فى عالم ما قبل اللجوء إلى العملة، أو فى عالم يشيع بوجهه عن استخدام العملة، ويواصل حياته كأنه يعيش خارج الزمن، بالرغم من بلورته زمنه الخاص الذى يستحيل، فى فصول الرواية العشرة التالية لفصل البداية الاستهلالي، إلى نوع من الزمن الملحمى المعكوس الذى يدور فيه ملحمة التهكمية للصراع بين البشر والكلاب وقد اقتسمنا اليوم بينهما، فأصبح للكلاب مملكة الليل، وللشعر مملكة النهار، كما هو الحال فى الكثير من المجتمعات التى تسيطر فيها الكلاب وتحكم. وقد تكافى البشر مع الشيخ متولى، وتآزر الكلاب بالطبع مع كلب الشيخ متولى، وأعلنت الحرب التى أصبح لها قواعدا وحدودها. وتخلقت من خلال هذه الملحمة التهكمية لعبة تبادل الأدوار التى يستحيل فيها البشر إلى كلاب يعضون بشراسة، كما عض الشيخ متولى الكلب، وترك فى وجهه آثار العضة وندوبها، بينما تكتسب الكلاب وعى البشر ومكرهم، فيعب الكلب الذى وقع فى فخ سمم الكلاب ماء الشرعة ثم يتقيأه فى عملية غسيل معدة عبقرية، ويقتل بعدها من شر السم والسام^(١٠)، ويعلم مع رفاقه الحرب على البشر؛ فلا فرق بين الاثنين، ألم يحفل تراثنا بالكتب التى تتخفى بـ «فضل الكلاب على من لبس الثياب»^(١١).

وتكشف فصول الرواية كذلك عن بنية هذا المجتمع الطبقي، وعن علاقات القوة فيه أثناء هذه المواجهة ومن

وتحكي لنا الرواية قصة، كأغلب قصص الفلاحين، لا تستحق القص، ولا يدور فيها ما يدعو إلى الاهتمام، فهى قصة المواجهة بين الشيخ متولى وهذا الكلب الأضر الذى أطلقت عليه القرية بمنطقها الساخر «كلب الشيخ متولى»، وهى قصة تستمد مشروعيتها من منطق مفارقتها المألوف، فليس فى عالم القرية أى مبرر لهذه المواجهة التى فرضت عليها بشكل عرضي ثم سرعان ما استوعبتها كلية فى إطار صراعاتها. فالقروى لا يخاف الكلاب، وإنما يتوَعبها فى عالمه برغم إيمانه بنجاستها. ولهذا الكلب بالذات، كما يقول لنا الراوى نصيب فى خبرهم اليومي «الرغيف اليومي من حقه، نعمل حسابيه فى دولاب العيش، كل العيش «الهابط» من خبزنا من نصيبه، من باب الصدقة الجارية»^(١٢). لكن المواجهة حدثت، وكان ما كان. ومن هنا، فإن حدوثها هو مبرر حكايتها. وحكايتها هى التى تخيلها إلى قصة المواجهة بين الكلاب والبشر، كل الكلاب، وكل البشر. وهى مواجهة مكتوبة بمهارة حاذقة تتجنب البعد الواحد، ولا تقع فى مهووى الأليجورى أو الأمثولة الرمزية ذات التفسير المحدود، ولا تقصر تعاطفها على فريق من فرقى المواجهة دون الآخر، لأن جمل الاستهلال الأولى أكدت المساواة بين الكلاب والبشر، فمن الكلاب ما هو أصدق من البشر وأنبى، ومن البشر كثير ممن لا يرقون إلى منزلة الكلاب. لأن الرواية لا تكتفى بالكتابة عن الكلاب والبشر، وإنما تمتد لتتناول البشر الكلاب الذين ينشرون الخوف بين البشر ويعملون على استمراره. لكن كم يبدو هذا التعليل سهلا ومبتذلا إذا ما قيس بشاعرية معزوفة الخوف السارية فى كل تفاصيل العمل والمتجسدة فى بنيته الفنية المتميزة.

إذن ينتقل العمل بعد تحديد فصول المواجهة إلى رسم خريطة القرية الجغرافية والاجتماعية بادئا بمشهد لا يقل فى سحرته ودلالته عن مشهد المواجهة بين الكلب والشيخ متولى، حيث يقتحم حصان يمرته الحمل غاب

بالخوف ولا بالكلاب، لأنهم يدركون أنه ما عاد لديهم ما يفقدونه، وأن المدينة قد غيرت قليلا من رؤيتهم للأشياء، وأن الآخرين الذين يستأرون بخيرات القرية هم الكلاب الحقيقية كما يهتف طه أبو حسين: «الكلاب، الكلاب، هما دول الكلاب»^(١٧).

وبعد هذا البعد الاجتماعي الذي يربط الخوف بعملية التراتب الاجتماعي وصراع المصالح، تقدم لنا الرواية بعدا آخر للخوف أو مصدرا آخر له في حياة القرية، وهو الكبت الجنسي الذي تحررت منه الكلاب ولكن البشر يخبئونها على ذلك ويحاولون باستمرار تنقيص لحظات تحقيقها. فما أن تصحو القرية على كلبين ملضومين من عجزهما^(١٨)، حتى تبدأ طقوس النেশ والتعليب ومحاولة الفصل بينهما دون تحقيق النشوة، والإسماك بهما وإلقائهما في بحر المصبغة أو في قلب المصروف. هذا الطقس يكشف لنا عن سر آخر من أسرار العناء، لأنه يعرى لنا العيبية والكبار الذين يراقبون المشهد أكثر مما يقدم لنا نوعا من الوصف المحايد لما دار، ويتجاوب مع الإشارة الدالة على الإحباط في قصة الملاقة بين الحمارة و«ملح» الذي يتهم بإقامة علاقة جنسية معها، وما أكثر ما دفع الحرمان الجنسي شباب الريف إلى مسافة الحمير. كما تعقد نوعا من التوازي بين فضيحة الكلاب وفضيحة الشيخ متولى للمائلة التي انتهت بارتطامه بالشجرة وتورم جبهته في زبينة صلاة ساخرة تثير الضحك. ثم تقدم لنا بتفصيل شديد (الفصل ١١)^(١٩) مشهد المواجهة الذي انتظرناه طويلا بين الشيخ متولى والكلب الأقرب الذي يحمل اسمه، وقد اكتست دلالة جنسية واضحة لأنها تحدث في ليلة عرس الشيخ متولى، ولا يملك ترف التراجع أو حتى العودة للبيت لجلب العصا والفانوس. وينقض الشيخ متولى على الكلب «كالثور قفز، كالكلب المسعور هو هو هو، غارزا أتيابه في بوز الكلب، في أم رأس البوز الأسود تماما، في بؤرة النجاسة عضضت يا شيخ متولى»^(٢٠). بهذه العضة

خلالها، فليس أقدر من لحظات الخطر على تعرية بنية التراتبات الاجتماعية وعلاقات السلطة في أي مجتمع. فما بالك وقد استحال الخطر إلى حرب ضروس لا مناص من خوضها؛ حرب تقدم لنا الرواية تنوعات عدة على لحنها الرئيسي داخل بيت الشيخ متولى نفسه بين الشيخ وزوجه المتمردة الحرون، وبين العملة وشيخ البلد ومن يتعرض لعسفهما، وبين شيخ الجامع وسكان القرية وقد استغل الأحداث ليزايد عليهم بخطابه الدنيى وليقدم تفسيره التقليدي لغضب الله على عباده الجاحدين، وهل أعطتهم الحياة فسحة من العيش ثم جحدوا؟ ولكنه لا يفتأ يستنزل عليهم اللعنات فيدبرونها بدورهم ضده: «بقى ده اسمه كلام يا شيخ قرد؟ اللهم انزل مقتك وغضبك على هذه القرية! ينزله يا أخى على راسك وراس اللى خلفوك»^(٢١). وتدير القرية المعركة بالرغم من كل صراعاتها الداخلية، خاصة بعدما تستحيل ستره عوض شتاء أول ضحاها المواجهة، وجلبابه الممزق، إلى راية حرب مرفوعة على قهوة يوسف في مواجهة النخلة. ونحت العلم يجمع لها مجلس حرب في مقهى يوسف يتذاكر دروس التاريخ وذيب محمد على المصاليك، وتخدأ أحمد عرابى سلطة المندوب الضعيف المستبد، ويقدم البعد التاريخي للخوف الذى سيطر وتعملق وما له من راد. ويصاد المجلس الانعقاد مرة أخرى ليضيف إلى البعد التاريخي بعدا آخر لا يقل عنه أهمية هو البعد الاجتماعي والطبقي من خلال جلسته الثانية التي تستعرض سواقط قيد القرية أو أكثر أهلها فقرا، من بائع الملح، إلى مبيض النحاس، إلى بائع الحصر، إلى أحمد قويز الصرماني الذى يرتق النعال، إلى ياسين الفران الذى شواه القرن وقده، وطه أبو حسين صعلوك القرية الذى يتردد على مجالس وجهاء المدينة ويتطوع لأذان الفجر بصوته الشجي، مع أنه لا يصلى. هؤلاء جميعا تضطرم حياتهم إلى عبور الخطوط الفاصلة بين مملكتي النهار والليل، وبين عالم القرية وعالم المدينة، فلا يعبأون

نهايته. لأن الكتاب يريد أن يدخل بالفراغ مباشرة فى عالمه الشرى ويمكنه من اكتشاف كل شئ فيه. ولأنه يريد بتلك البنية الثنائية، أو البنية التكرارية أن يحيل كل جزء من جزئى الكتاب (البؤبؤة والحولى الذكر، وأزوع النخلة فى صدرى) إلى مرآة تنعكس على صفحتها الرحلة الأخرى، لتتكامل الصورتان المتماكستان فى المرآتين، ولتتواصل حركتهما المستمرة التى تتولد من الجدل الدائم بينهما. فالكتاب ليس عملاً إبداعياً بالمعنى التقليدي أو التجسسى المعروف، لأنه ينتمى إلى أدب الرحلات الذى لم ترتق فيه إلى مرتبة الإبداع فى الأدب العربى إلا حفنة صغيرة من الأعمال النادرة.

فبعد الفتحاح الجمل يؤسس فى هذا الكتاب مسارا جديداً لكتابة الرحلة. هو أقرب ما يكون إلى الكتابة عبر النوعية التى تمتزج فيها الرحلة بالرواية بالشعر بالتأملات الاجتماعية وحتى الفلسفية، وتستحيل لا إلى مجرد وصف لبقاع مجهولة يشرك الكاتب قارئة فى اكتشافها، وإنما إلى إعادة اكتشاف الواقع وإعمال البصيرة والثقافة فيه. فالكتاب لا يصف لنا ما شاهده فى رحلته فى صحراء مصر الغربية، وإنما يبنى من خلال مشاهداته عالماً أثيراً ينهض فى كل تفاصيله على الواقع والجزئيات التى شاهدها أو عاينها، ولكنه ينضد هذه الوقائع والجزئيات فى بنية يمتزج فيها المرئى بالمسموع، والحسى بالمشكوب، والتجربى باللموس، والتاريخى بالواقعى، ويصوغ هذا كله بلغة تكشف عن الباطنى والصوفى دون مبالحة اليومى والعامى الذى يستحيل تحت وقع ضربات الكاب الأسلوبية إلى نظم فريد من الدر النضيد. لغة هذا الكتاب الذى يمتلىء بالجمال الاعتراضية، والتأملات الاعتراضية، وحتى للمشاهد الاعتراضية الكاملة التى يترد بعدها إلى السياق، هى بنت بنته التى تعتمد على التجاور والتوليف بين العناصر التى كانت تنتمى فى الماضى إلى مجالات معرفية متضاربة. إنه عمل يمتزج فيه مؤلف أدب الرحلات بالمبدع،

الذى تركت ندبتين واضحتين فى وجه الكلب، تنقلب الأدوار، ويقلب الشيخ متولياً لا على الخوف وحده، وإنما على المحرم الدنى نفسه الذى يربط الكلب بالنجاسة، وكان فى طريقه إلى المسجد، ومن يومها والكلب لا يدخل قربتها أبداً، فقط عند الغروب تماماً يلف على بابنا يستجدى، نلقمه الرغيف الهابط من خبزنا، فيقذنا الثمن نظرة امتنان وعرفان. ونحديقنا فى يوزه عند آثار أنياب الشيخ متولياً. ومن يومها والشيخ متولياً الأمور يتحاشى أن ينظر فى مرآة. فإن تصادف وحلث، استلث منه يده تحسس الذيل نصف الأربعة^(١٧). وكان من الممكن أن تنتهى الرواية هنا، خاصة أنها أكملت بذلك بنيتها الدائرية وجاوت بتلك النهاية بعض أسئلة البداية وأشعبت توقعاتها. لكن النص سرعان ما يحيل هذا كله: فى الفصل الأخير من الرواية^(١٨)، إلى قصة داخل القصة، وإلى معزوفة تتغنى بها القرية ويعزفها شاعر الرابة فيها، كأن النص يريد أن ينداح الغنى بالواقعى فى فضائه ليتخلق من خلال هذا الاندماج البعد الرمزي والفلسفى للعمل كله.

آمون وسر الصمت المعقود

يكشف لنا كتاب عبدالفتاح الجمل التالى (آمون وطواحين الصمت)^(١٩) عن جانب مغاير من جوانب الإنجاز الإبداعى لديه. وهو الولع بالتغلغل فى أعماق مصر. فقد سافر عبدالفتاح الجمل إلى أوروبا مرات عدة، وإلى عدد غير قليل من بلدان العالم المختلفة، ولكنه حينما قرر أن يكتب كتاباً كاملاً عن رحلة، كان هذا الكتاب عن رحلته فى صحراء مصر الغربية. وكتابة الكتاب عن رحلتين «بينهما خمس سنوات، الأولى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨، والأخرى من مرسى مطروح إلى سيوة عن طريق مدق الاصطبل عام ١٩٧٣»^(٢٠)، أمر له دلالة التى يشئ بها تقديم هذه المعلومة الأساسية عن الكتاب لا فى بديته، وإنما فى

أساسية: فن التصوير الفوتوغرافي، وفن السينما، وفن الكارتون. ففي ألبومات الصور قد نجد صورة راقص وبجواره صورة بجمعة. أو لحاء شجرة قديمة بجوار وجه عجوز متجعد، إيهام بتماثلهما. عبدالفتاح يفعل هذا كثيراً، ويجعلهما متراكبين، فأحياناً نجد الصورة كأنها الصورة الشريحة الثابتة، وأحياناً أخرى تكون لقطة قصيرة سرية، وأحياناً يكون القصد من الصورة أن تقدم لك المعلومات في شكل تشبيه^(٢١).

هذا الوصف الحاذق للغة عبدالفتاح الجمل استعار بعض تقنيات هذه اللغة وأدخل الحيوان في عملية توليد المعنى فيها، بالرغم من تجريده الوصف التحليلي وحدة بصيرته النقدية. فمبدالفتاح الجمل مغرم بكل ما في المكان الذي يقطر لنا روحه لغة.

فالمكان عنده لا يمكن اكتشافه إلا باكتشاف الأرض والزروع والشجر والحيوان والحشرات، لا في استقلالها أو انفرادها، وإنما في جدل علاقاتها المترابكة مع بعضها وببعضها الآخر، ومع البشر الذين يعيشون فيها وبها. ولذلك، فإنه يهتم في كتابته بتواضع كل هذه العناصر والكشف عن العلاقات الدفينة التي تربطها دون رابط ظاهر، وتصنع منها وحلتها المعضوية المتحولة في حراكها الذي يشي باستمرارية التغير، سنة الحياة منذ أن عبد المصريون «آمون» وحتى اليوم. ففي الكتاب، كما يقول بدر الدين: «مبدأ يكاد يكون فلسفياً، هو أنه ليس هناك عنصر حي أو جماد ليس له أخلاق، أو صفات أو طبيعة. فالطبيعة كلها بالنسبة إليه حية جداً. بمعنى أنها تضحك وتسخر وتبكي، وتقرتها على أن تعطيك معنى خلقها كبيرة جداً^(٢٢). ولأن الرحلة هي رصد لثراء الصحراء بالحياة التي تنتزعها من برائن الموت، وهي أرض الخطر التي تتهدد وجود الإنسان ونهيه الحياة في الوقت نفسه.

وكاتب المقال بالمؤرخ، ودارس الفن الشعبي بمناشق الطبيعة بنباتها وحيواناتها، والجغرافي بالصحفي ذى الحس الإنساني المرهف، والفنسى بالناسد، والفنان التشكيلي المولع بالألوان بالمصمى المهتم بالكتل والمساحات. لأن عبدالفتاح الجمل في هذا الكتاب يقدم لنا الكتابة القائمة على التجاور بين جزئيات يبدو للوهلة الأولى ألا علاقة حقيقة بينها. ولكن ما أن يضعها في تلك الشبكة من العلاقات والنيقات حتى تتفجر بالدلالات التي كانت خافية على العين من قديم، وتتساءل لماذا حقاً لم نكتشف هذه العلاقات من قبل؟ ولم لم نهتد إلى هذه المعاني من قبل؟

والعنصر الأساسي الذي يعتمد عليه عبدالفتاح الجمل في الكشف عن هذه الخواص المترابكة والمتشابهة من العلاقات والمعاني التي تخفي على العين، هو اللغة الفريدة التي يصفها لنا بدر الدين:

«الحقيقة أنني أفسر أنه عندما جاء يكتب كان موزعاً بين عنصرين: الرغبة الفنية في الرؤية، والرغبة في المعرفة، حيث تصارع الرغبة في جملة. هو يريد أن يقدم لك المعلومة، ويريد أن يقدم لك الصورة. وقد شغفت حقيقة بجملة عبدالفتاح وأريد أن أقدم لها وصفاً خاصاً. هي جملة متقطعة النفس، عبارات كل عبارة لها قدر من الاستقلال. لا تدعى الجملة بمفردها، ولكن يرغم منها، كأنها قطع حسية في لمبة الصور. تخرج منها في النهاية صورة قاسية ساخرة، فيها إضحاك وألم، كان الصورة تخرج لك لسانها أو تغيظك. والجملة أيضاً على قطعها تنتهي دائماً بخاتمة، كأنها ذيل متحرك لسحابة أو ذنب عقرب. وله خصائص فيما يتعلق بالصورة. هو متأثر بثلاثة فنون

«في مزرعة الشجارب يترك السيسال (من عائلة الصبار). الأوراق في غلط روك القليل، والأطراف شوكية في حلة الصحراء. صبور صبور في تحمل العطش، يعيش بلا ماء، زاهد الزهاد، يكفيه ما تندع به السماء من ندى في الصيف، وجفاف في فصل الأمطار. هذا الورق الثقيل في عتار جوفه معات المغازل، وفي ذاب تنتج الألياف. في المكسيك وزامبيا السيسال قطنهم الذي ينسجون منه قماسهم. والسيسالة فوق صدر الصحراء ساكنة كالجمال في حالة وجد. لعلها في ضوء مغازلها التي لا تتوقف أبدا، تجتر حكمة الصمت»^(٢٧).

في هذا الوصف الذي يتجسد فيه الموصوف حيا، وقد اشتبكت حياله بفيض من المعرفة والتأملات، تنهض السيسالة في الوعي كما تنهض أمام الأعين وهي تفيض بالحياة والحكمة.

وهذا أيضا ما تجسده في وصفه «لفلسفة الثين الأفقية»^(٢٨) كما يقول عنوان فصلها، أو في «حديث الزيتون إلى أقلام البدو»^(٢٩) حيث:

«آلاف النبت الصغير تتسرى في الظل في مرحلة الحضنة، لتعرض للشمس بعد ذلك، ثم تضم إلى شجرة أم مع عشرات ومئات أخرى حولها، كالجرا حول الكلبة. تقابلك وأنت داخل أصوات آلاف الشجيرات. لها شقيقة كمصافير الغروب في البوحة. داخل الظل لها أصوات مسرعة. وفي الشمس تنظف الطبقة، وحول الأم تنكتم أصواتها لأنها ترضع. وإن أنت أرهفت أذناك سمعت شجرة اللبن. طواجن أو متارد كمتارد الفتة. بكل طاجن عشرون أو ثلاثون بذرة، فإذا ما

فإن بوابتنا إليها هي الموت، أو بالأحرى «جثث بالسميرة»^(٣٠) التي تجمل مقابر المعلمين مدخلنا إلى فدافد هذه الصحراء المترعة بالحياة إلى حد التضمة، ولكنها الحياة التي لا تراها إلا عين لها حساسية عين عبدالفتاح وخبراتها المعرفية التي تسع كل شيء. وهو موت يتيح له أن يزود الرحلة بعد تاريخي وأن يوضحها في تاريخ هذا الساحل القريب إيان الحرب العالمية الثانية، وفي تنوع الاستجابات القومية للحدث الواحد بتنوع التركيبة الثقافية للشعوب، فالطليان يستجيبون للموت بطريقة غير طريقة الإنجليز، والطليان مغايرتان للطريقة المصرية التي يهتم الكتاب ببلورتها.

لم ندلف بعدها إلى قطاع «الضبعة»^(٣١) الذي يمتد لمائة كيلومتر من الأرض الصحراوية الجعيدة ولا يزيد سكانه عن ١٢ ألفا، فالأرض هنا «قوب فضفاض، وأرض درجة أولي، ومساحات شاسعة تزحف في طلب التشغيل والتوظيف، الأرض على قفا من يشول»^(٣٢)، وتنتشق الأرض المتراصة الخالية عن البدوية «البدوية ذات الألوان الداكنة. الألوان التي تشمخ الإحساس بأنها تخفي وراء ظهرها ألوانا. الأسود والأخضر الزيتوني والأصفر المعصر والأحمر الرماني، وكلها كابية. حتى الأسود بين هذه المعشيرة يكتسب صفة التآلب والحركة»^(٣٣). ويختار الكاتب ألوانه كلها من نباتات مصر، كأنه يكشف لنا عن مصدرها النباتي أو الطبيعي في هذا العالم الذي لا يعرف الألوان الصناعية. فإذا ما وصل إلى اللون الأسود، وهو جماع الألوان كلها أو نقيها جميعا، يستعير له صفات إنسانية هي التآلب والحركة. أما أشجار هذا الساحل الممتد الأثيرة فهي الزيتون والتين والسيسال والحظيل التي يفرد لها الفصول التالية. وكل وصف للنبات في هذا الكتاب قطعة فنية أقرب إلى الصورة المتراكبة فنيا بالمعنى الذي عبر عنه بدر الديب. انظر إلى وصفه للسيسال:

من الجمال»^(٣٢). لكن أكثر الحيوانات أهمية في هذه البقاع هي حمير التهريب. وهي غير حمير التهريب التي نعرفها في الريف، لأن حمير التهريب يعرف مسالك الجبال الوعرة وحده، ويجتاز الحدود بلا جواز سفر. والحمير الذي أحال جدران الحدود الوهمية المفروضة على منطقتنا إلى جدران مثقوبة يعد في هذه المنطقة ثروة «لأنه جالس الشروات»^(٣٣)، ما أن تهل قطعانه على المنطقة حتى يكون مقدمها لهدانا بالحركة في المكان كله. وهي حركة في المكان وحركة في الزمان في وقت واحد، تكشف عنها متغيرات أحماله عبر الزمن. انظر إليه يصف مقدم جموعه:

«وفجأة صك سمعنا صوت كالرعد والصوم. هزيم مغلوب مستظلم لرد أو جزور لم تتبين. واندملت زوينة هائلة من الشراب وأعاصير ركض هائل مخيف يهز الأرض. قطع من الحمير الوحشية محملة بلا حمالين. حمير محملة بلا ناس، حمير مستشارة تركض بالفريزة وبالغيرة وبالغاية والمصير، ولا شيء في العالم يوقفها. أروطة من الحمير ظهرت فجأة من جانب الجبل المائل خلف السلم. اندفعت كمياه السيل إلى فوق. والارتفاع كالانحدار يزيدا إصرارا وقوة وحمة»^(٣٤).

هذه الحمير هي عصب حياة خمسة آلاف حتى في السلم، لا عمل لهم ولا حياة إلا التهريب.

وأجمل ما في هذه الحمير أن حيوانها ومصائرنا هي مرآة لحيوات البشر في هذه المنطقة من العالم، وأن ما تحمله على ظهورها علامة على تفسير عاداتهم واحتياجاتهم وأنماط معيشتهم، وأن تمردها على الحدود تعبير عن تحديهم للواقع المفروض عليهم. إنها تعصف بهدوء دؤوب بالحدود المفروضة، فهي «حمير مدبرة

شدت حبلها واستقام عودها، وضربت الدمية في وجنتها، نقلت فرادى في أوان فخارية، أو في أكياس رخيصة مخزنة من النابلون تتفق مع تضخم الإنتاج، وعندما تزول عنها غربة الوحدة، تخرج إلى المنشر لتضم بعدها إلى الأم. تتعلق بشدى من ألدائها، وللأم معات الأنداء. ليس أمتع من منظر فراريج الزيتون في أصصها وهي ترضع من ألداء الزيتون الأم، وأنت تسمع الشخيرة الداخلية والحرارة المشعة تدفئ المكان»^(٣٥).

في هذا الوصف الحاذق للزيتونة، نعرف لا طريقة نموها وحدها، وإنما تاريخها وعلاقاتها بالبشر والحيوان من حولها، ونوعية المناخ الذي ينمو فيه على مدى هذا الساحل الغربي من أرض مصر، ونعرف أيضا من بقية الفصل مدى الغرض المضبغة التي يمكننا بها أن نستفيد من هذه الشجرة في تحقيق كفايتنا من ثمرها وزيتها، وفي تحقيق الاستقرار لبدو الساحل.

ولا يقل الاهتمام بالحيوان في هذا الكتاب عن الاهتمام بالنبات فيه، فهو مولع بوصف «سرب الحمير يتوقف ليشرب من تجمعات ماء المطر، والمعيز والوز والدجاج، والجحش يطأطأ رأسه بين أيدي العربات المرفوعة إلى السماء، كالحصان ينسب»^(٣٦). أما الغنمة «فهى الحرفة الأساسية هنا. هي ثروة الساحل الغربي وقوام حياته. ولم تقم مشروعات السدود وحفظ الثروة العنصرية من أن يجرفها السيل إلا من أجل هذه الغنمة طعاما وشرابا. نصف مليون رأس غنم تنجب مائتي ألف سنويا. منها مائة ألف أنثى تضاف إلى الثروة والإنتاج. ومائة ألف جولى ذكر يمكن أن تساق داخل البلاد، وأن تمدها بثلاثة آلاف طن من اللحم سنويا. تساهم في توفير العملة الصعبة وفي ملء كروشنا للمسحورة الشهيرة. ومائة ألف رأس من المعيز البلدى تدر اللبن، وأربعمائة ألفا

التاريخ، والتغلغل فى الروح المصرية لاستنهاضها والالتجاء إليها، ورحلة ما قبل الطوفان الذى فتح الانفتاح بواباته فزول الواقع الاجتماعى كله، وأطاح فى نهاية الأمر باستقلال الإرادة واستقلال القرار، وقلب المعايير فأصبح العدو صديقاً والشقيق عدواً. وهذا التوازى يكشف لنا عن نفسه منذ الفصل الأول فى الرحلة الثانية «بير النص»؛ حيث يستبدل بمقابر العلماء فى الرحلة الأولى الحكاية التاريخية التى تستحيل فى بنية النص إلى نبوءة، والتى جرت قبل خمسة وعشرين قرناً أثناء غزوة قمبيز عندما تنبأ كهنة آمون بأن الغزوة لن تعمّر وأن قمبيز ينتظره سوء المصير:

«وأراد قمبيز أن يلقن الجميع درساً. من طيبة سير جيشاً قالوا إن تملده خمسون ألفاً. بعد سبعة أيام وصل إلى الواحة الخارجة ومنها تزود بالمسونة والأدلاء. ثم يعم شطر سيوه لتحطيم آمون بمعبد وكهنته. وبين الواحنتين أقاموا للراحة والطعام. وأرسل آمون عاصفة رملية دفتهم كما هم بريلة المعلم»^(٣٩).

هنا يستحيل الموت الذى كان حقولاً مزروعة بالشواهد فى بدء الرحلة الأولى إلى نبوءة بانتصار الحياة التى دفت الغزاة فى جوف الصحراء فى مطلع الرحلة الثانية. واستمر «رع الكبير ذو الطوق البرتقالى يوزع نظراته الحائية على واحة آمون»^(٤٠)، أى سيسوه التى تقدمها لنا الرحلة الثانية.

وتقدم لنا معها «الكوميديا الإلهية المصرية» أو المزهلة السياسية المصرية التى توطئ الدين للحاكم أو توظفه فى تبرير الحكم حتى لو كان الحاكم أجنبياً كالإسكندر الذى مضى فى ملق الاسطبل إلى معبد آمون، حيث نصبه كهنته إلهاً من نسل آمون العظيم. هذه المزهلة التى يتوهم فيها الكهنة أن استيعاب المستعمر داخل بنية التصورات المصرية شكل من أشكال انتصار مصر المهزومة

تخترق الحدود بلا حدود. تذهب محملة وتعود محملة، وبنات صغيرات فوق الحمير يدخلن ويخرجن بلا حدود. وماذا يفعل رجال الحدود والحدود مترامية آلاف الكيلومترات؟^(٤١). وهى ترفض عجز الحكومة عن شق الطرق كذلك، فتخلق هى شرايين الاتصال بين الشقيقتين العربيتين عبر لقبوها فى الحواطط المقروضة قسراً: «ألف طريق عبدها التهريب. عشرات الدروب والمذقات الصحراوية إلى كابتزو وجفوب وطبرق؛ وإلى السلمو والشبيكات وبراني ورأس الحكمة فى الشريط المصرى. وخطوط المواصلات كلها تشترك وهى تنرى أو لا تنرى»^(٤٢). ولا تخلق الحمير شبكة مواصلاتها البديلة لطرق الحكومة فحسب، ولكن حيالها البديلة وقوانينها المغايرة التى تفل كل قوانين الحكومة. فما أن تصادر الحمير وتباع بالفراد حتى «تشتري على الفور والأثمان العالية، يشتريها أصحابها أنفسهم. وتصدر القرارات ببيع الحمير فى الإسكندرية، لتبعد عن أرض النشاط، فتشتري على الفور. يشتريها أصحابها أعينهم. ولو عرضت الحمير فى الهند أو الصين لاشتراها أصحابها، وعادت للحمل فى الحدود المترامية الممتدة من البحر إلى السودان»^(٤٣). هنا يمرض علينا عبدالفتاح الجمل صورة من جمل العلاقة الأزلية بين المصرى والحكومة، كل منهما فى واد والصراع بينهما سجال، وللإنسان دائماً الانتصار على حكومة لم يفتخرها، وإنما فرضت عليه كالتقادير التى تعلم أن يندأ شرورها بطريقة.

تشكل الرحلة الثانية من مرسى مطروح إلى سيوه عام ١٩٧٣ عبر ملق الاسطبل، والمعنونة «أزرع النخلة فى صبرى»^(٤٤)، محورا متعامداً على رحلة الساحل الشمالى من الإسكندرية إلى السلمو عام ١٩٦٨ يصنع حرف (T) مع الرحلة الأولى، لكن التعمد الجغرافى لا يحول دون إبراز التوازى البنائى بين الرحلتين وبين التاريخين، رحلة ما بعد النكسة التى تؤكد أن تكون نوعاً من التثبت بالذات والاعتصام بالجغرافيا من غدر

لإنسان مداساً، ومن قلبها الجمار له طعاما
وشربا سائفاً ومشبعاً، يطلق روحه
كالحمامات من أبراجها، ومن جسدنا مأوى
وملبساً ومعبراً ووقوداً ونازلاً ودفاعاً، ومن أطرافها
أدوات، مفردات توشى بغىء الزخارف من
يومه المزغلل بالضوء الباهر، ومن سمعها
حمى ومقوساً وظلالاً وحناء وحجاباً واقياً،
ورجماً بالغيب، واستشفافاً للمخفى. ألا أيها
السامى، أزرع النخلة فى صدرى^(١٢).

وقائع الجدل بين السخرية والاستبداد

يقدم لنا النص الإبداعي التالى (وقائع عام الفيل
كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا)^(١٣) نوحاً من الكتابة
الجديدة التى تشارك (أمون وطواحين الصمت) بعض
قسماتها، ولكنها تطور لنا جسماً مغايراً من الكتابة التى
نضجت على نيران مرحلة السبعينيات العصبية. فقد ظهر
الكتاب فى يوليو عام ١٩٧٩، بعد عامين من مظاهرات
يناير ١٩٧٧ وزيارة القنصل المشؤومة، وبعد أن بلغت
تفجرات الانفتاح الضاربة ذروتها، فقلبت القيم والمعايير
وأطاحت بالكثير من الرواسى القديمة، ووسعت الهوية
بين الأغنياء والفقراء وأتاحت للفساد أن ينمو ويتملق.
فى هذا المناخ السبعينى القهض كتب عبد الفتاح الجمل
كتابه الصغير هذا، واقتنحه بكلمة ابن المقفع الشهيرة
«صاحب السلطان كراكب الأسود، الناس تهابه، وهو
لمركبته أهيب»^(١٤) حتى لا تفوت دلالات العمل
السياسية القارئ الفطن. وإن كان من العسير أن نفوته
هذه الدلالات، لأن (وقائع عام الفيل) هى فى حقيقتها
وقائع الجدل المستمر بين السخرية، وهى سلاح الشعب
المصرى الأثير فى النيل من حكامه، والاستبداد الذى لم
يمان منه شعب كما عانى الشعب المصرى على مر
العصور. لكن هذا التصور للكتاب هو التصور البادى له،
الذى يطل على القارئ للوهلة الأولى. وهناك تصور آخر

عليه، هى نبوءة الكتاب بالمهولة الكبرى التى كانت تدور
على أرض الواقع أثناء قيام عبد الفتاح الجمل برحلته
تلك التى انتهت بعد ذلك بسنوات نهائية مائلة لتلك
التي قدمها لنا فى أمثولته عن الإسكندر وكهنة آمون.
ودعاها لمرارة المفارقة بالكوميديا الإلهية المصرية، التى يبدو
أنه جاء إلى عمق أعماق مصر ليكشف عن قانونها
الذى أخذ يتخلق من جديد فى الواقع السبعينى الكتيب.
لكن هذا الإدراك المؤلم المورث للألم سرعان ما تخففه
على القارئ تأملات النص فى النخلة فى فصل الرحلة
الأخير «أزرع النخلة فى صدرى» الذى تبدو فيه تلك
الشجرة المثقلة بمبق التاريخ والأساطير نبزاً لأمل ما
فهى؛

«شجرة الفردوس والجنة عند الفراعنة، شجرة
المعرفة الواردة فى سفر التكوين، التى نقشها
الملك سليمان على جدران هيكله، وحفرها
الإغريق على نقدهم. الشجرة التى لجأت
إليها مريم البتول فى مخاضها وهزتها
فأسقطت عليها رطبها والجنى. الشجرة التى
صنع العرب من لمرها مبيوداً أقاموه فى
الكعبة، وكلما أتى المحصول الجديد أكلوا
مبيودهم القديم. الشجرة التى دفع كل من
ثبت أنه اقتلعها ربع كيلو من الفضة حسب
شريعة حمورابى»^(١٥).

هذه النخلة التى يكرس عبد الفتاح الجمل الفصل
الأخير من رحلته لكل ما يتعلق بها فى الثقافة
الأثروبولوجية والمعتقدات الشعبية والدينية، ويقدم لنا فيه
طقوس الحياة اليومية التى تنهض على نواتها وجمارها
وسعفها وتمرها تستحيل فى نهاية الأمر إلى استمارة،
ورمز للحياة الثرية المترعة بالمطاء. فـ :

«لا شئ فى النخلة يذهب هدراً. النخلة لا
تعرف الهباء. النخلة التى تجعل من خدنا

حركته الثانية (آمون وطواحين الصمت) من النوع البطيء الأقرب ما يكون إلى قالب الأغنية Song-like بما فيها من تأملات وولع بالتعبير، وها هي حركة السكيززو السريعة المرححة ذات النغمات والمقاطع القصيرة (إذ يتكون «وقائع عام الفيل» من ٦١ مقطعاً قصيراً سريماً) التي تسبق الحركة الرابعة والأخيرة (محب)، وهى حركة طويلة تكرارية Rondo سريعة ومشرقة بالحيوية، كما سنجد فى تناولنا لها بعد قليل.

بهذا التصور أعود إلى الحركة الثالثة، السكيززو، فى سوناتا أو سيمفونية عبدالفتاح الجمل الإبداعية، وهى (وقائع عام الفيل). وتتطوى كلمة Scherz الألمانية أو Scherzo الإيطالية على عدد من المعانى التى تربطها لغة بالفكاهة والسخرية والتهكم والمرح، وهذه كلها من خصائص الكتاب. لكن استخدام الكلمة الاصطلاحي فى الموسيقى، الذى يعود إلى مطلع القرن السابع عشر، يرطبها أيضاً بالتألق والنصاعة النغمية Brightness. وهذه الخاصية هى التى تطورت فيما بعد لتصبح نوعاً من الحركة الموسيقية فى السوناتا أو السيمفونية أو الرباعيات الوترية أو حتى نوعاً من المقطوعة الموسيقية المستقلة أو الرقصة البطيئة Minuet التى أدى إسراع إيقاعاتها إلى تحويلها إلى سكيززو ومنحها مكان الحركة الوسطى أو ما قبل الأخيرة من السوناتا على أيدي هابدن وموزار ثم يتجهون الذى يعده الجميع الأب الفعلى للسكيززو كما نعرفها الآن؛ حيث تنكس فيها لمسة المرح والسخرية قسراً كبيراً من المهارة الراقصة والعمق والجدية. وقد جعل يشتهرون السكيززو الحركة الثالثة فى سوناتاته ذات الحركات الأربع، واحتفظ بإيقاعاتها المرححة والسريعة، وإن منحها دوراً مهماً وعلى درجة كبيرة من العمق والجدية فى البنية الموسيقية للعمل الذى اكتسب على يديه طابعاً درامياً ملحوظاً^(٤٥).

هذا الطابع الدرامى المترجم بالحركة والحيوية، الذى يمتزج فيه العمق والجدية بالفكاهة المرححة والسخرية

أشد عمقا وأكثر أهمية هو الذى طرحه بدر الديب بشئ من الحصافة والمراغة فى مقدمته القصيرة الجميلة للكتاب. وهو تصور ينطوى ضمنياً على رؤية الكتاب بوصفه جزءاً من عمل أكبر، وهذا ما أود أن أطوره هنا. يقول بدر الديب فى مقدمته:

«أنا أحب أن أسمع ما يكتبه عبدالفتاح الجمل، وقرأت له أقرب إلى السماع من القراءة. وهذا أول ما أتصحب به القارئ ولكن عليك أن تحترس وأنت تقرأ. فأنت بحاجة إلى مهارة كمهارة المازف وهو يلعب هذا الجزء الشقى الفكاهة الحلو من السيمفونى أو السوناتا. وأقصد به السكيززو. ولست أستسلم للتشبيه، ولكنى أحس أن عبدالفتاح الجمل يكتب دائماً فى روح السكيززو الموسيقية. نعم حلو، ولكنه سريع متقطع قصير، يشب إلى قلبك، ويثبت ويهتز عليك، فليذا به كالأطفال الحادة، يجرح، وقد يسيل دما. ولكنه على أية حال سيترك أثراً حتى ولو اندمل. ولست أستطيع أن أزعم لنفسى أننى أعرف بوضوح لماذا أشبه كتاب «عام الفيل» بأنه حركة من قطعة موسيقية، وكأنما هناك حركات تسبقه وتلحقه، أو لماذا أشعر بحركة السكيززو بالذات»^(٤٦).

هذا التحليل الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه يقدم وصفاً حافظاً للعمل وللفن الأدبية المتميزة، ينطوى على تصور المضمر فى هذه المقدمة، وضع بدر الديب يده عليه، بحس الفنان، وحس الناقد، وأود تطويره هنا. لأن هذا الكتاب هو حركة السكيززو فى معزوفة عبدالفتاح الجمل أو سيمفونيته الإبداعية التى تتكون من أربع حركات متكاملة ومبلورة لعالم متماسك من النغم والرؤية والمعنى. كانت حركته الأولى هى (الخوف)، وهى حركة سريعة طويلة فى قالب السوناتا، وجاءت

فلم تعد تترك أن عليها أن تجابه عسف السلطان الذى يفرض عليهم أحكامه الجائرة كل يوم. صحيح أن جحا لا يستهدف الموطعة، لأنه يتعامل مع الموقف من منظور المشارك فيه الفارق فى قلب مشاكله، وليس من منظور المراقب المتعالى الذى يبنى النصيح، أو يسمى إلى ضرب المثال. جحا الذى يدخل مع استبداد تيمورلنك أكثر من سجل، ويحرص على الخروج منه منتصراً مهما كان الثمن لا يلبث أن يورط نفسه ويورط القرية معه فى آليات قهر الذات، إلى الحد الذى يعجز فيه عن الرد عن تلك الأحجية المنطقية التى ينتهى بها الكتاب، فضعف اليمامتان للتعلق على ما حدث وتكتمل الدائرة بنهيق الحمار المجلجل كما بدأت به، كأنها تنتهى بنوع من إخراج اللسان لكل ما حدث، ومن تجاوز للأكم والمرارة والتأنيب من الإرغام الذى يحسه جحا فى تجربته مع تيمورلنك؛ حيث تؤكد كل انفلاحة من أنشطة الموت المحومة حول عنقه مرارة تجربة الوجود ذاتها.

ومغامرة عبد الفتاح الجمل فى هذا الكتاب مغامرة فى اللغة وباللغة فى اهل الأول، لأن الكلمسرت لا يفصل عن الناسوت فى عالمه، ولا يتبدى أحدهما إلا من خلال الآخر. وهى أيضاً مغامرة فى التعامل المرح الساهر مع البنية الشعبية للحكاية التى لا تستخدم الرمز، ولكنها تبلور من خلال مفارقاتها المترابكة عالماً لها بالإحالات. لأن حكايات النص ومقاطعه التثالية ذات دلالات واضحة لارمز فيها ولا إيهام. مع ذلك، فإن مضمون الكتاب، كما يقول بدر الدين:

«ليس مغمسوناً بسيطاً، بل وليس مغمسوناً واحداً فقط يمكن صياغته أو الاطمئنان إلى معرفته. إنه مضمون متلون متعدد المستويات، يعطى فى دفعات قصيرة، وكأنها حقن تسحب الدم من القلب، وتدفعه فيه على التوالي. وإذا كان هذا وصفاً عاماً لمضمون الكتاب، فإنه فى الحقيقة أقرب إلى أن يكون

اللاذعة المرة، هو منهج الكتاب فى التعامل مع موضوعه؛ وهو الخوف من الاستبداد أو الخوف والاستبداد. والسخرية هنا هى مبضع الجراح الذى يحيل الكلمات إلى مشارط حادة ماضية تصل إلى قلب الداء دون أن نخس لها بوجع، فلها القدرة على أن تسرقك، وكلنا «سارقانا السكينة»، من لامبالائك ومن هذه «الأنامالية» المنتشرة والسيطرة على الواقع العربى برمتة فى زمن ردى. ويتكون الكتاب من إحدى وستين فقرة تتتابع فى إيقاع سريع حاد بادئة بنهيق حمار جحا الذى ترويه لنا اليمامتان الواقفتان على غصن مصفاقة، ومنتبهة بضراط الحمار وبكلمة «لظ» المصرية التى تلخص عالماً كاملاً من التحدى والحكمة واللامبالاة. وبين البداية والنهاية نتعرف محنة جحا فى عالم اجتاحه التتار وتولى الحكم فيه تيمورلنك الأعرج الذى أطلق فيلته تعثت فى أسواق البلد وحقوقه فساداً. فعام الفيل الذى يبدو أنه يشير إلى الإحالة القرآنية عن فيل أبرهة والظهير الأبايل التى ترميه بحجارة من سجيل، يحول فى النص إلى فيلة تيمورلنك التى لم تنزل عليها أية حجارة بالرغم من اللعنات والدعوات التى أطلقها الضحايا فى صمت وخنوع ذليل، ف«الصوت سلاح العرب الباتر»^(٤٦).

وجحا الذى يعرف أن الفيلة سامت الناس العذاب يقف فيهم واعظاً: «أيها المسلمون: احمدوا الله تعالى واذكروا فضله، أن خلق الأنبياء بلا أجنحة، فلو أن الأفيال طارت، لهبطت على سطوح بيوتكم، فخرت فوق رؤوسكم»^(٤٧). ولكن الناس لا يبركون حقيقة لغة جحا، لأن شفرة هذه اللغة الخاصة قد غابت عنهم، وكلمها عجزوا عن فك رموزها زادهم جحا، بتيمورلنك ومن خلاله، عسفا عليهم يتمكنون من فك الشفرة، وطالب السلطان بتزويج الفيل لأن كل قرية لا يكفيها فيل واحد. فالكتاب كله بحكاياته التى تستخدم النص الشعبى الساخر عن حكايات جحا لتجيلة إلى أداة للذكافة وإلى وسيلة لكشف الغمة عن عيون الأمة التى أصابها العمى

لكن اختلاف الزمان، زمان الكتابة لا زمن النص، من السبعينيات فى (الخوف) إلى بداية التسعينيات أو أواخر الثمانينيات، هو السر فى التغير الجذرى الذى انتاب البنية وجعل كل رواية علمسا على مرحلة معينة فى تطور الشكل الروائى نفسه . فالتناظر بين بنية العالم الروائى وقوانين الواقع الاجتماعى الذى يصدر النص فى سياقه، وإن لم يصدر عنه، من الأمور المهمة فى تناولنا لكل رواية منهما.

والفرق بين صلاور العمل فى سياق زمنى معين وصلوره عنه يحتاج إلى توضيح، لأن الأول يتعلق بزمن الكتابة والسياق الذى يكتب النص فيه ويترك بعض بصماته الفنية عليه؛ أما الثانى فيتعلق بالزمن الذى يتخلق داخل النص سواء أكان زمن الحكايات المروية فيه أم الزمن الذى يشغل شخصياته . وهذا الزمن فى الروايتين يوشك أن يكون زمنا خاصا مستعادا من طوليا الذاكرة فى أغلبه، وإن تجنب فى الحالتين التحديد الزمنى الذى يضعه فى تاريخ معينه، بالرغم من وجود إشارات تاريخية عديدة فى النصين . والزمن الذى كتبت (محب) فى سياقه هو زمن التسعينيات الذى تنشط فيه الواقع العربى وتفتت، بعد أن انقلبت الذات العربية على ذاتها نهشا وصراعات وإحنا . وازدحم الواقع العربى بالحروب الأهلية وافتقر إلى المشروع . وإلى الرؤية . ومن هنا، طرحت الرواية عن نفسها البنية المخطئة فى الزمن، وهى البنية التى بلورتها (الخوف)، لأن الزمن الذى كتبت فى سياقه (محب) هو زمن الركود واتعدام الهدف والمراوحة فى المكان . ولهذا كان الركود والمراوحة فى المكان هو ميسم البنية الروائية فى (محب) التى تعد واحدة من روايات المكان بلا نزاع . ولأن المكان هو البطل، لم يعد النمو الخطى فى زمان عماد البنية الروائية، بل تراكم النص وتجاوز الشظايا . وعمدت الرواية إلى طرح الوجود فى مكان أمام الوجود / الحركة فى الزمان أساسا لبنية الروائية . ومع فقدان مركزية الزمن وسيطرة المكان، يفقد

وصفا لأسلوبه . وهذه القربى بين المضمون والأسلوب هى التى تجعل الكتاب عملا فنيا فريدا وصليا . لا يستطيع النقد بسهولة أن يصرفه أو يفكه إلى أحكام أو تفسيرات . فلن تكون هذه الأحكام أو التفسيرات إلا ملاليم ممسوحة لا تشتري شيئا من معنى الكتاب أو قيمته^(٤٨).

وهو فى هذا المجال أقرب إلى دور السكيرزو فى السوناتا، يلعب فى مسرح صاخب سريع، ويمهد فى الوقت نفسه للحركة الأخيرة من عمل عبثالفتاح الإبداعى المكون من أربع حركات، وهى ذروة الحركات كلها (محب) .

محب وفلسفاه العالم الرئفى

تشكل (محب)، وهى ذروة إنجاز عبد الفتاح الجمل الإبداعى، والحركة الرابعة والأخيرة فى سوناتا الجمل الإبداعية، عودة من نوع جنيد إلى عالم الحركة الأولى، عالم القسرية التى جسستها روايته الأولى (الخوف)، ولكنها عودة تسعينية فى مقابل التناول السبعينى فى الرواية الأولى . لأن البنية الروائية فى (محب) تختلف كلية عن بنية (الخوف) بالرغم من الملامح المشتركة بين عالمى الروايتين، ووحدة المكان - قرية محب - الذى تقدمه لنا الروايتان . بل ظهور عدد من المضاعفات والشخصيات التى تعرفناها فى الرواية الأولى من جنيد مثل عرض شتا الذى ينام وهو سائر فى (الخوف)، والذى يعمل فى الملبنة من الفجر إلى منتصف الليل، ويغلبه العاس عندما تضع زوجته الطعام أمامه فتأكله القطط^(٤٩)، والذى كان ضحية أول مواجهه مع الكلاب فيها، ومثل ياسين القران الذى كان يخرج فى ضحى القرية إلى قرن الملبنة^(٥٠)، وممثل قهوة يوسف وغير ذلك من المضاعفات والشخصيات التى يتخلق جبرها نوع فريد من الجدل التناسى بين العاملين.

يصطفون في القيصظ بالقلل المنداة خارج
مناسجهم، فافتر نضوء، ومضى بجنوده رأسا
إلى دمياط الثغر. وليت رجالي ما فعلوا، إذن
لكان لنسائي شصور الشعراويات وزرقة
عيونهن، ولما بارت بنت من بناتي» (٥٣).

هذا النوع من التأسى المبطن بالترفع هو مفتاح
تلك البنية الروائية التي تلجأ إلى منهج التعبير بالمفارقة
من حيث هي أداة لكتابة عالمها. وتعتمد على الجدل
بين المعلن والمضمر في بلورتها تلك البنية الاجتزائية أو
الإيسودية التي تتراكم فيها الجزئيات والصور والأحداث
والحكايات بمنطق استيعاب الجغرافيا للتاريخ، واستيعاب
المكان للزمن، بصورة يتخلق بها من هذا الاستيعاب
والجدل عالم مترع بالدواء.

فالرواية تقسم لنا في حركتها الأولى
«محبيات ١» (٥٤) جولتها العريضة في عالم القرية من
خلال لقطات حادة سريعة ومباشرة، معتمدة على تقنيات
الرونڊو Rondo في الجزء الأول من الحركة الأخيرة في
السوناتا. وتختار من بشرة وحكاياته عشرات الجزئيات
والتفاصيل التي تضعها بجوار بعضها وبعض في سفيضاء
رفيعة عريضة فياضة بالرهافة والشاعرية والسخرية
والحركة. تتنق فيهما الجزئيات والتفاصيل بمثابة ماهرة،
وتقدمها بعين محبة حانية، وجارحة في صدقها معا،
لا فرق عندها بين الثور الضخم الذي ينادى صاحبه
بجواره الذي يهز القرية بإحماءه (أى يا أحمد)،
والحاج أحمد، كبير عائلة الزوايدة الذي جرع زجاجة
الدواء جملة بدلا من التقسيط طلبا لعاجل الشفاء،
فصات (٥٥)، أو بين عم عبده العملاق الأعشى الذي لا
يحطو له أن يقبل إلا على باب بيته متمعنا بصغير عضوه
العظيم فتتناذى بصغافته النسوة وتتغامزن (٥٦)، وعم رخا
القنفذ الخفير الذي يخاف الخروج وحده في الليل (٥٧)،
أو بين عبد الموجود الخفير المسطول الذي «تقل العيار»
ذات ليلة لم عاد من قريته الشعرا ليعبر للجسر في ليلة

البطل مبررات وجوده وتحول إلى عشرات الشخصيات
العارية من البطولة، فالرواية معرض شخصيات ونماذج
بشرية.

وتتكون «محب»، كالحركة الأخيرة في السوناتا أو
السيمفونية، من ثلاث حركات مرقمة، الأولى والثانية
طولتان (٦٠ صفحة ثم ٨٣ صفحة). أما الثالثة (١٨
صفحة)، فهي أقرب إلى التقفيلة Code القصيرة أو
المقطع الختامي من اللحن. في الحركة الأولى
«محبيات ١» وهي مقسمة إلى أقسام عدة معنوية، يستهل
النص الحكاية بـ «في سيرة محب» (٥١) المروية بضمير
المتكلم الذي تتحدث فيه محب عن نفسها بنفسها،
فيتحول المكان إلى راوي النص ومحدد منظور الرؤية فيه.
و «محب» القرية كـ «محب» الرواية معتزة بأصلها
المتواضع، لا اعتزاز الفخور الذي يصغر خده للناس،
وإنما كاعتداد مصر بنفسها برغم بساطة حالها. فهي لم
تخط كجارتها «الشعراء» و«طيطر» (٥٢) بانتهاك
الفرنساوية حرمانها، وتخليفهم علامة لتلاقيهم مع
نسوتها في الجينات المسؤولة عن عيون البنات الزرق
وشعرهن الأصفر وبشرتهن البضاء. وهي تتأسى على
ذلك، ولكنه تأسى الفقير الذي يحس في قرارة نفسه بأنه
أفضل من الغنى؛ حيث تشعر «محب» بالفخر لأنها
حافظت على شرفها من الانتهاك، وأن افتقار بناتها
لجمال الشعراويات يضمهن فوقهن درجة لا دونهن. ألا
تخكى لنا «محب» ذاتها كيف صرف رجالها «بشرية
مية» عسكر الفرنسية عن قريتهم، لأنه:

«حينما قدم نابليون غازيا، نزل بجنوده إلى
جارتى الشعراء وقرية طيطر، وتواترت أنباءه
قبل أن يصل، أن جنديه يعلق قبعته على باب
البيت من بيوت الشعارة وهو يدخل، حتى
ترث الشعراوى عن دخول بيته، لأن الخواجه
سوف يخلف له ما فيه القسمة. ولما وصل
نابليون بجنده إلى ساحتى، وجد رجالي

هذه النماذج المتنوعة التى يحكى لنا الكاتب حكاياتها باختصار وإيجاز فى حوالى عشرين صفحة، ويرتب هذه الحكايات فى نسق تشكيلى أقرب إلى الفسيفساء الصريحة الجميلة يخلق من علاقات التجاور منطقاً يولد به المعنى دون الإفصاح المباشر عنه، وهو يحكى لنا عن بيوتها وحيواناتها ومشاكلها فنعرفها جميعاً حتى كأننا عاشناها زمناً طويلاً، هى مدخلنا إلى عالم هذا الجزء الأول من الرواية، أنه نوع من البانوراما المريضة التى تتراكم فيها الجزئيات وتتجاوز للإفصاح لا عن صورة القرية فى سكنها، وإنما فى حركتها، وتشابك علاقاتها، وترايب مكاناتها، وجدل رؤاها. بصورة تتعرف فيها شر الأطفال وقسوتهم، وسلابة الكبار ومكرهم، وتتعرف حياة «محب» اليومية ومناسباتها الخاصة من رمضان إلى أحداث الانتخابات إلى مقسم عمال التراجل السنوى لبناء السد الترابى، ومن طقوس التعاون الجمعى، بين فقرائها دون أغنيائها، فى الملمات كسقوط جاموسة فى البئر، أو اندلاع حريق فى أحد الدور، أو إعادة بناء الدار المنكوبة من جديد، إلى طقوس الرغبات السرية والممارسات الجنسية وقد هنك الصغار أسرارها بشقاوة لنيلة فى ليالى الجمع. ويتصل حبل السرد فى بقية هذا الجزء من الرواية ليكشف لنا بمنطق اللقطات السريعة القصيرة نفسه عن عالم القرية كله بصراعات أفرادها الصغيرة كالصراع بين إبراهيم العريانى والدسوقي البلونى وقد استحال أولهما إلى رومل وتقمص الآخر تشرشل الذى يعلق صورته على باب دكانه (٦٧)، ولعب صفاره الذى ينتهى بمأساة غرق أحدهم والتسليم بها (٦٨)، وباحتفالات مولد سيدى أبى المعاطى وطقوس سامره الشعبى وفرقة الجواله (٦٩)، وبمحاولة الصبية عقب البلوغ مسافدة الجاموسة (٧٠)، والصراع من أجل الذود عن شرف حسناء القرية حينما يعاكسها فتية القرية المجاورة (٧١)، وبقدرة كفيف القرية الملهشة على التمييز بين ألوان القماش من ملمسه (٧٢)، وبحيوات كل حيوانات القرية من الحلزون إلى السمك إلى البهائم وحتى قطرة الندى (٧٣).

مقمرة فاتجه بدرجته إلى ظل الجسر بدلا من الجسر فسقط فى الترع (٥٨)، وابن الذوات طه أبو إسماعيل الذى يبدد فى آخر زاده (٥٩)، أو بين عبد الزهاب يخيّل القرية الذى يخل بجهد حماره فى التهيق الجامع والنط على الإنسان فضواء بشمره من ذيل حصان السوالة (٦٠)، والجلادى الذى سقطت جاموسته فى بئر الساقية فانتقل فجأة من مصطبة المالك إلى قمر القفة، وقال لامرأته يوما فلغلى الرز وسأتيك بسمك مشوى، فلما عاد دونه بدأ النكد، وإذا بقطة تهبط عليهم من السطح المجاور وفى فمها ذكر بط محمر، فبسا القطة فتركت البطة وانصرفت، فأسرعا يأكلان وينسطان قبل أن يتبين له صاحب (٦١)، أو بين قبيلة الحناوة التى تخترق السمسة فى الحمير (٦٢)، ومن مزين القرية الصموت المرتفع القليط الأسطى محمد الذى يماشر فى خياله أجمل جميلات رأس البر فى امرأته القبيحة بعد أن يطرح على وجهها فوطه وهو يمثل نموذجها الذى اصطفاه (٦٣)، أو بين ياسين القران ابن ياسين القران الذى خصص فرسه للسمك وحده، واستن طريقة لانتقاء ثلاث سمكات صغيرة يبدلها فى الصوانى على طول اليوم حتى تنتهى فى آخره سمكات كبيرة مشبعة له هو وزوجه وابنه، ومحمد شتا الذى يعمل فى دكان الحاج عبده هننام وأقبلت عليه امرأة مألعة شائلة قفة، وباتسامة عريضة سلمت عليه وسألت عن زوجه وابنه بالاسم، وطلبت طلباتها من الرز والعدس والسمن والزيت والعسل والطحينة والزهرة والصابون حتى امتلأت القفة، ثم انصرفت وأعدت بأن تلغف فيما بعد، ففقد أمام الحساب، وكان كبيراً «امرأة شائلة قفة» (٦٤)، أو بين حفيظة الرادحة اللهلولة التى تركت رضيعها فى رعاية أخيه الطفل حتى تذهب لدكان هننام، فجاء الأطفال وأخذوا يدلون التراب فى فم الرضيع المقترح حتى مات، (٦٥) والإمام الشيخ عبد الحميد الذى يبالغ فى الثانى ويصر على حتم القرآن كله فى رمضان (٦٦).

يخاف الخروج وحده في الليل بلا أنيس، والذي يتنافى عمله مع طبيعته، حيث: «لا يجرؤ، يخاف هو الخفير المسلح، ويصطلك جسمه كله، وشعر رأسه يقف. حتى سموه عم رخا القنفذ» (٧٦). هذه الصورة القرية الباهرة عن المأزق الإنساني لم يكن باستطاعة فنان له حس عبد الفتاح الجمل وحساسيته إلا أن يلفها بالعممة الرامبرانتية البتلة، كأنها منتزعة من لوحة «الحرس الليلي» المشهورة لرامبرانت. في هذه العممة ينطق التوتر بين آليات الجبر والضرورة وقد فرضت على طبيعة عم رخا البشرية هذا المأزق الذي لا خلاص منه، فاستحال إلى إنسان واقع في شرك لا يملك الانفلات منه، بل لا مناص له إلا إحكامه حول نفسه كل ليلة، وتستحيل العممة إلى دفقة ضوء باهر تلف الموقف وتسطع به.

فلماذا ما انتقلنا إلى القسم الثاني من الرواية أو الحركة الثانية فيها، وأطول حركاتها جميعاً «محبيات ٢» (٧٧)، سنجد أن بداية هذا القسم بالحديث عن ساعة القرية البيولوجية التي تتجاوب دقائقها كل فجر مع صباح الديكة تؤذن بتغير إيقاع السرد وتبدل بنيته. فبدلاً من لقطات القسم الأول السريعة الغاصّة بالتفاصيل، التي لا تعبر الزمن اهتماماً كبيراً، نجد أن هذا القسم يبدأ بالزمن ويختار لنا مجموعة من القصص أو الحكايات التي يبلور عبرها عدداً من التوهمات التفصيلية العذبة على اللحن الرئيسي الذي صاغته الحركة الأولى، وتبلوره الرواية كلها من خلال محביاتها الثلاث. لكن توهمات هذه الحركة على اللحن الرئيسي لا تقتلح لوحات الحركة الأولى وتسرّد لنا تفاصيل إضافية عنها بل تختار توهمات جديدة عليها من شخصيات ومواقف مغايرة ترجع عبرها أصداً لقطات سريعة سابقة، وتثرى اللوحة الفسيفسائية الصريحة كلها بالزبد من الجزئيات والتفاصيل. فثراء النص في هذه الرواية يادخ إلى حد لا يقبل التكرار، فالإيجاز الوظيفية من عناصر القص في هذا العمل الروائي الجميل.

بهذه الطريقة، تتخلق كتابة القرية لا الكتابة عن القرية، الكتابة التي تستهض كل القرى التي في داخلنا وتبحث فيها الحياة، لتعاقق قرية «محب» وتنبض خبراتها المخزونة تحت جلد الحياة فيها. لأن ما تقدمه (محب) هي كتابة القرية ذاتها على الورق في صور وتشكلات، وإحالتها إلى بناء فني له في بعض الأحيان حضور تشكيلي مبهر، وبنية صريحة تكتسب كل جزئية من جزئيات جمالها الفريد واستقلالها التشكيلي والدلالي. فكل جزئية من الجزئيات الصانعة لهذه الفسيفساء الصريحة العريضة تقدم لنا لوحتها المستقلة. انظر مثلاً إلى تصويره قرية محب وهي تتحدث عن خفيها:

«عم رخا الخفير ذو الساعد الأبيض المصفر كساق الجواقة. إنه الحارس الليلي اللقطة، إذ يحرسني من داخل بيته لا يرحه. لا يقرب سريره أثناء نوبة عمله، بل يظل طوال الليل على قراقبيصه، ويظهره إلى الحائط يكب وينص، تحت الرف الذي يصبر فوقه طربوش الأسود المورى ذا النحاسية الفضة، تنع كلما هبت نسمة، وحسرت لسان اللبسة الصاروخ» (٧٤).

هذا المشهد من الرواية يعلق عليه الناقد التشكيلي فاروق يسوي قائلاً:

«نجد أننا هنا أمام لوحة كلوحات رامبرانت قائمة معتمة، يسقط الضوء فيها من مصدر واحد على عنصر أو عنصرين، فيلتصمان كجزئتي ضوء في عممة قانية، وكأنما حوار تراجمي بين الضوء والقائمة نقيضه، يضاف على الأشكال برغم بساطتها حساً تعبيريّاً عالياً» (٧٥).

لكن أهم ما في هذا الحوار التشكيلي بين الضوء والعممة في الصورة، هو أنه شديد الملازمة للحالة النفسية والتعبيرية التي يقدمها لنا النص عن هذا الخفير الذي

المعنى مكافئة محورية في العمل كله الذي يجعل أحد همومه الأساسية معرفة السارب التي يتسلل منها الصراع فيقضى على ما في العالم من سلام وتساوق وهارمونية، ويحل القبح مكان الجمال. والفصل التالي له «زفاف الملائكة»^(٨١)، يواصل رحلة الاكتشاف الدامية القاسية العذبة معاً. فرى كيف يتمايش القبح والقلادة مع الموهبة الفنية والحس الرفيف، وكيف تدب جرثومة الفساد بين الزوج وزوجه كما دبت من قبل بين الأخ وأخيه. ثم ينتقل بنا الفصل التالي «أبو هبطه»^(٨٢) إلى تبلور الصراع بين الأب وابنه وكيف تتولد الكراهية بينهما، وتمتد ألسنة نيرانها الكريهة فتشعل الحرائق في كل شيء، فلا يوجد بينهما مرة أخرى إلا الموت. في هذا الفصل تكشف القسوة البشرية عن وجهها القبح بطريقة تفسر لها الأبدان من قسوتها، ولكنها مكتوبة بحيدة وبرد نادرين. فالكتابة السردية في هذا النص لا تنطلق من أي حكم أخلاقي على الشخصيات، لأن فهمهما يسع كل شيء برحابة صدر وسعة حلم لا تظهر لهما. ويأخذ الصراع بعده الاجتماعي والسياسي في «ظهرة الهبله» ومنام عزيزة الفرنسية^(٨٣)، وبعده التاريخي والجغرافي الذي ينوش الميتافيزيقي في «الأحمر والأخضر»^(٨٤)، وبعده الاقتصادي في «فشار محب»^(٨٥). وهكذا، كلما تقدمنا في قراءة فصول هذه الحركة الثانية الباذخة من الرواية اكتشفنا بعداً آخر من أبعاد هذا الصراع الإنساني وازداد إحساناً بقصور الإنسان الذي تزداد فداحته كلما ازدادت رغبة الإنسان في التغلب عليه.

وحتى تخفف الرواية علينا فداحة هذا الاكتشاف، فإنها تبدأ حركتها الأخيرة القصيرة، أو تقفيلتها Coda بمدخل ساخر أقرب ما يكون إلى نغمات السكيزو عن الحمار المجباني الذي يتبختر براكبه الأكرش في إيقاع صاجات العرقوس، حتى إذا ما صادف زبله في الطريق أخذ يشتمهما بشرة شارب التعميرة «جانباً النفس نلو النفس، يخلل التوازن، وينكب الأكرش مترججاً»^(٨٦).

وبداً أولى هذه التنوعات بالعودة إلى طفولة الراوي أو صباه وهو يرتع في ملكوت الطبيعة الريفية، وتتصل حياته بحبوانتها وقرائنها وقطرات الندى فيها، وتستهو به تحولاتها الباطنية. وتوشك هذه العودة، في مستوى من مستويات المعنى، أن تكون عودة إلى طفولة الوعي ذاتها، أو طفولة البشرية، لا طفولة الراوي وحده. وفي النص راويان؛ أولهما هو صوت القرية نفسها وهي تخشى عن نفسها، وثانيهما هو صوت المؤلف/ الراوي الذي لا يروي لنا عن القرية كما هي الحال مع المؤلف/ الراوي، ولكنه يقطر لنا خبرته المعرفية ومعرفته قصا عن القرية، أو وعيه الذي يتشكل بها وفيها. فالتص نفسه يقول عن هذا الراوي الفردي إنه: «كلما كبر، انغرزت رجله في مصحبة طفولته فلا يقوى على الخروج منها، راويتنا المستعبد الذي يفتس ويقب كلما غلظنا في السيرة»^(٨٧). لكن هذا الراوي سرعان ما يترك في حوار مع خاله حدوده باعتباره إنساناً قاصراً عن إدراك أسرار الطبيعة، أو الدخول إلى ملكوتها، فقصوره هذا هو سر قسوته غير المقصودة التي ضيقت منه مفتاح الدخول إلى قلب الطبيعة وإلى كنه أسرارها^(٨٨). وقصور الإنسان إزاء غنى الطبيعة الفادح هو أحد مستويات المعنى الفلسفية في هذا العمل الروائي الجميل، وهو سر استلناه بالتناقضات.

لأن الفصل التالي من هذا القسم يوشك هو الآخر أن ينطوي على عودة إلى طفولة التاريخ البشري الذي بدأ بالصراع بين قسايل وهابيل، حيث يقسم «أبو فصاده»^(٨٩) كيف يتخلق الصراع بين الإخوة ويحتلم فصوله، وكيف تتغير المصائر والمقادير بتبدل طبيعة الحياة في القرية واختلاف إيقاعاتها. ولأهمية ما يؤسس، فإن هذا الفصل بما يتضمنه من رؤى ودلالات ومن تغيير في طبيعة البنية السردية التي تنحو إلى الخطية وتكمل دور الزمن، هو أطول فصول هذا القسم، بل أطول فصول الكتاب قاطبة. ويحتل على صعيد البنية وآليات توليد

المغايرة التي تتوطد بها علاقة الجزئيات عبر الجدل المستمر بينها.

واحتكام هذا الجدل على صعيد البنية بين القسمين الآخرين، يقابلة نوع آخر من الجدل الذي يعتمد على التكامل بين القسم الأول من ناحية والقسمين الآخرين من ناحية أخرى، لأن «محييات ١» تنطوي بشكل ما على ما في «محييات ٢» و «محييات ٣» معا، بالرغم من التضارب الحاد بين هذين الآخرين، الذي كان الفصل بينهما في قسمين أو حركتين نوعا من فض الاشتباك بينهما، وتأکید طبيعة وحدتهما التي تنهض على التفاعل والمغايرة، فمنطق البنية الموسيقية للعمل، هو الذي يفرض هذا الفصل كنوع من تأكيد طبيعة التوليف بين المتناقضات في الحركة الأولى من معزوفة «محب». فربما لو لم يتطور هذا الاستقطاب الواضح بين «محييات ٢» و «محييات ٣» لما اكتشف القارئ جمال التوتر الخفي بينهما في «محييات ١» التي يحتاج عند الفراغ من النص العودة إلى قراءتها من جديد، كما هو الحال دائما مع المعزوفات الموسيقية من هذا النوع. ولا يتجسد التمايز بين القسمين الآخرين من النص من خلال طول أولهما وقصر الثاني فحسب، ولكن من خلال اختلاف بنية القسمين وتناظرهما، فإذا كانت «محييات ٢» تتكون من أربعة عشر فصلا معنوية، تنقسم بالتالي إلى أقسام أصغر مرقمة يتراوح عددها بين قسم واحد و ١٤ قسما، باستثناء القسم الأول الذي أثر أن يستخدم العنوانين بدلا من الأرقام؛ فإن «محييات ٣» تتكون من نصف عدد فصول سابقتها - سبعة فصول قصيرة كلها غير مقسمة، بالرغم من أنه كان باستطاعته تقسيمها. فالفصل الواحد ينطوي بطبيعته على نوع من التتابع الذي كان يمكن تحويله إلى أقسام، كما في فصل «الجماموسة والفراسة» (٨٨) مثلا، الذي ينتقل من علاقة الجماموسة بالإنسان، أو بالأحرى اعتماده عليها في حياته، إلى علاقتها بالقراد المتوغل في منابت الحركة

وهذا الكبح تكرر هذه التغليفية طقس لإعاد الإنسان عن عالمها و«لفسه» خارجيها، حتى تخلص «محييات ٣» (٨٧) كلية لعالم الحيوان والنبات والطير، وتعود إلى مفردات الطبيعة التي تشكل جانبها مهما من حياة «محب»، وتساهم بدور أساسي في صياغة عالم المعنى في نصها، غالبية الثلاثية التي بدأت باللقطات القصيرة السريعة التي يمتزج فيها المكان بالحيوان والإنسان لتجسد لنا بانورااما العالم الرفي وتطور لإيقاع حركته، ما لبثت أن ركزت القسم الثاني على حركة الإنسان في الزمن، وتعامله مع الفضاء والحيوان والنبات. وأحالت منطق جدل المتجاورات الذي انتهجته الحركة الأولى في الرواية إلى منطق البناء الدرامي الذي يستلهم السخرية ببراعة تنأى بأي موقف إنساني عن المباشرة أو الرؤية الواحدة. ثم كان من الضروري أن تفرد حركتها الثالثة والأخيرة لسيطرة المكان على الإنسان، أو بالأحرى لتكرس ديمومة المكان في حالة من الوجود السرمدي المكسفي بذاته دون الإنسان، الذي ينطوي على منطق مغاير للمنطق الذي كشفت عنه الحركة الثانية، ومفسر لأسرار تلك الديمومة التي تعيشها «محب» أو تحافظ على جوهر الحياة فيها. فالاهتمام بالكشف عن سر هذا التناقض أو التساوق الذي يسرى في حياة نبات القرية وحيواناتها ويشكل من خلالها معزوفة كونية تتكشف لنا ملامح حكمته العميقة التي تزوي بهمافة الإنسان وتشتت حوارات كائناتها إلى مرآة تنعكس عليها فداحة صراعاته. لذلك، كان لجوء هذا القسم إلى القص الذي تمتاز فيه آليات السرد الواقعي باستراتيجيات الأمثلة الرمزية التي ترجع أصدا قصص الحيوان ومنطق ابن المقفع في «كلیلة ودمنة»، وتخطق من هذا المزيج صيغة سردية جديدة تؤكد مغايرتها الصيغتين اللتين سادت في القسمين الأولين من الرواية. إن المغايرة هي سبيل هذا النص للتكامل والوحدة. فوحدة هذا النص العضوية لا تنهض على التماثل أو التكامل الظاهري، وإنما على

من مفاسل الأخفاذ، إلى استخدام الفراشة قرنبا مكانا للوقوف عليه، واتخاذ أبي قردان ظهرها مكانا مفضلا لاسترخائه، بينما يحط مهدد تحتها لالتقاط دودة حية من رولها. وهو تتابع كان من الممكن تحويله إلى أقسام مرقمة، كما في معظم فصول «محييات» ٢.

لكن الرواية تضيئ منطقها الخفى على كل جزئيات النص، وتجربه في ثنايا البنية لملة أساسية. فقد قسمت مالا ينقسم في كثير من الأحيان في «محييات» ٢ لتكشف لنا عما فعله الإنسان بنفسه وحياته، وتجسد لنا عجزه وصراعه وإخفاقاته، بينما تعلمت علم تقسيم أى من فصول «محييات» ٣ لتبلور ملامح ما يمكن تسميته بمنطق الاعتماد الكوني المتبادل بين المخلوقات. ومن هنا كانت وحدة الفصل وجها من وجوه وحدة الكون، بينما كانت انتقاساته في «محييات» ٢ مناظرة لمسج الإنسان من إدراك هذه الوحدة، ناهيك عن تحقيقها في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين. بهذا المنطق النابع من بنية العمل باعتبارها كلا يمكننا قراءة القسم الأخير من الرواية على أنه أشد صوفية أو فلسفية خالصة في التسييح بوحدة المخلوقات وكمال الكون. تكشف فيه لوحة «الجاموسة والفراشة» عما في هذا المنطق من شمول صحيح يتجلى ألقه في أقل كائناته خطرا، وتبرز «هذه هي المسألة» (٩١) أهمية الألف في إحكام سيطرة هذا المنطق الذي لا يقل دوره عن دور اللذة أو البهجة أو الفرح، وتكشف عن جدل السكون والحركة وعلاقات القوة والسيطرة في هذا المجال. فصل النحلة السامقة الذي يغزغز الغراب حينما يحط فوق بلح النحلة المخذد، لا يدفعه عن بلحها بقدر ما يعلى قيمته لديه حتى تزداد متعته به. فما أضال شكواه من سلاء النحلة التي تحمي بها جماها إذا ما قورنت بشكوى القرد من البشر أو شكوى الحمار الرقيق من شيخ الخضر البدين الذي ييهظه بجسده الثقيل كلما استعاره من صاحبه لسحابة يوم في البئر، وعلاوة على

ذلك يتركه يتضور جوعا طوال النهار. أما الحمامة، فقد قالت للصفصافة وهي تخاورها وقد حطت الحمامة على الزيتونة المجاورة تسمع في «الحلق يفهم» (٩٠) : لماذا ابتدع الإنسان السجى وهو أبشع مقام على الأرض من بناء ؟ فتربط الصفصافة الحكيمة في ردها بين السجى والتعليم والتاريخ والذاكرة وبناء الحضارات. لكن «لورة الخربان» (٩١) ترد على تعليق الصفصافة في نوع من الطباق الموسيقى «الكتترابونط» بإصرار سرها على انتزاع أحد أفرادها الضحية من أيدي البشر في هجوم عسكري منظم وجسور لدفعه، ألم يلحق الغراب جدهم الأكبر قاييل درس الدفن ؟ أما من فاته التقاط الجدول الدال بين الفصلين، فإن انفلاحة «حصان الملاح» (٩٢) العارمة من نهر العبودية التي تربط فيها مقدار القول في الملف بمواعيد العمل المرقق في الملاحه كفيل بأن يعيده إلى الوعي بجدل المتناقضات السارى في ثنايا القسم كله، قبل أن يرد الفصل الأخير «إماء» (٩٣) إلى وحدة الكون من جديد في اعتماد الزهرة على النحلة، الشفالة، لنقل حبوب اللقاح إليها، واعتماد النحلة بالتالى على رحيقها الذي تجمعه لغيرها وقد جعلت العمل قانون الحياة عندها، بينما ينهبها ذكر النحل إلى العنلة وهن الاستغلال، استغلال الإنسان النحل وسلبه عسله، وهن ضرورة الإضراب والتحرر من تلك العبودية، وسرعان ما يكتشف الحرس الملكى للخليفة هنا المارق الذى يشير القلائل فينقض عليه ويقتله فى لحة البصر، حتى تعود الشغالات وقد أسلن على أعينهن غمالمهن ليلرن فى الساقية الأبدية كثيران السواقى المعماة.

بهذه النهاية الرمزية القانمة تنتهى رواية (محب) ، وتنتهى معها معزوفة عبد الفتاح الجمل الإبداعية الجميلة، هذه النهاية المؤسسية التى تردنا من جديد إلى البداية لنقرأ من جديد لعل هذا العالم الأدبى الساحر ينفث أمامنا على معان ودالات أخرى، وهو بلاشك ترى بالدالات التى تمتع نفسها للقارئ مع كل قراءة

وأكثر من مجرد دراسة وداعية عاجلة، أرجو أن تكشف الحركة الأدبية عليها، في قابل الأيام، عليها ترد لهذا الكاتب الكبير بعض حبه الكبير الذي سيظل يتقل أعناقنا جميعاً ما لم ندرسه الدراسة التي يستحقها. وما لم نضعه في المكان الجدير به، حتى تستقيم الحركة الأدبية، وتخلص من بعض ما بها من غلظ خطير .

جديدة، لأنه باستطاعتنا أن نعيد قراءة هذا القسم الأخير من «محب» باعتباره مرآة للقسم السابق عليه، تبرز لنا بنصاعة منطقها قسامة الصورة في «محبيات ٤٢» . وباستطاعتنا أيضاً قراءة «محب» في جملها وتفاعلها مع النصوص الثلاثة السابقة، فكل عمل من أعمال هذا الكاتب المتميز يستحق أكثر من قراءة، وأكثر من وقفة،

هوامش وإشارات

- (١) بدر الدين، هذه الرواية، (محب) ، القاهرة وولايات الهلال، ١٩٩٢، ص ١٦٦ .
- (٢) بدر الدين ، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
- (٣) بدر الدين ، حبة رمان وتذكير بالقيمة : عهد الفتح الجمل عربية بلاطية وأصحة طرفة، مجلة إبداع السنة ١٢، عدد ٢، مارس ١٩٩٤، ص ١٨ .
- (٤) بدر الدين، المرجع السابق، ص ١٧ .
- (٥) عهد الفتح الجمل، الخوف، القاهرة، مطبعة عهد وأثر أحمد ١٩٧٢ .
- (٦) الخوف، ص ٥ .
- (٧) الخوف، ص ١٣ .
- (٨) الخوف، ص ٧ .
- (٩) الخوف، ص ١٣ .
- (١٠) الخوف، ص ٢٦ .
- (١١) هذا عنوان أحد النصوص الروائية القائمة عن الكلاب .
- (١٢) الخوف، ص ٥١ .
- (١٣) الخوف، ص ٩٨ .
- (١٤) الخوف، ص ٩٩ .
- (١٥) راجع ، الخوف ، ص ١٠٥ - ١١٦ .
- (١٦) الخوف، ص ١١٥ .
- (١٧) الخوف، ص ١١٦ .
- (١٨) راجع الفصل الثاني عشر من الرواية، الخوف، ص ١١٧ - ١٢٣ .
- (١٩) عهد الفتح الجمل ، آمون وطواحين الصمت، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ .
- (٢٠) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥٩ .
- (٢١) بدر الدين، ندوة مع الناقد حنا أمون وطواحين الصمت، نشرت في (ثقافة الجديدة)، عدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٦٧ .
- (٢٢) بدر الدين ، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
- (٢٣) آمون وطواحين الصمت ، ص ٧ - ١٣ .
- (٢٤) راجع، آمون وطواحين الصمت، فصل «الحبسة تلك الخطبة»، ص ١٤ - ١٩ .
- (٢٥) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥ .
- (٢٦) آمون وطواحين الصمت، ص ١٦ .
- (٢٧) آمون وطواحين الصمت، ص ٢١ .
- (٢٨) راجع، آمون وطواحين الصمت، ص ٣٧ - ٣٤ .
- (٢٩) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٤ - ٥١ .
- (٣٠) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٩ .
- (٣١) آمون وطواحين الصمت، ص ٦٨ .

- (٣٢) آمون وطراحين الصمت، ص ٧٦ - ٧٣.
- (٣٣) آمون وطراحين الصمت، ص ٨٣.
- (٣٤) آمون وطراحين الصمت، ص ٨٢.
- (٣٥) آمون وطراحين الصمت، ص ٨٣.
- (٣٦) آمون وطراحين الصمت، ص ٨٤.
- (٣٧) آمون وطراحين الصمت، الصفحة السابقة نفسها.
- (٣٨) آمون وطراحين الصمت، ص ٩٠ - ١٥٧.
- (٣٩) آمون وطراحين الصمت، ص ١٠١.
- (٤٠) آمون وطراحين الصمت، ص ١٠٧.
- (٤١) آمون وطراحين الصمت، ص ١٤٨.
- (٤٢) آمون وطراحين الصمت، ص ١٥٧.
- (٤٣) جند الفتح الجبل، وواقع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جمعا، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
- (٤٤) بدر الدين، مقدمة لا تتم، وواقع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جمعا، ص ٥ و ٦.
- (٤٥) للمزيد من التفاصيل من هذا الجانب الموسيقي راجع -Perct A. Scholes, The Oxford Companion of Music, Tenth Edition (Oxford, Oxford University Press, 1972), p.p. 926&964.
- (٤٦) وواقع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جمعا، ص ٧٣.
- (٤٧) وواقع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جمعا، ص ٣٣.
- (٤٨) بدر الدين، مقدمة لا تتم، وواقع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جمعا، ص ١٧.
- (٤٩) الخوف، ص ٥٣.
- (٥٠) الخوف، ص ٨٥.
- (٥١) راجع محب، ص ٦ - ١٩.
- (٥٢) هذه لقري الثلاث، محب والخمرا وطراحين، هي قرى حقيقية في محافظة دمياط.
- (٥٣) محب، ص ٧.
- (٥٤) محب، ص ٥ - ٦٧.
- (٥٥) راجع محب، ص ٨.
- (٥٦) راجع محب، ص ٩.
- (٥٧) راجع محب، ص ٩.
- (٥٨) راجع محب، ص ١٠.
- (٥٩) راجع محب، ص ١٠.
- (٦٠) راجع محب، ص ١١.
- (٦١) راجع محب، ص ١٥.
- (٦٢) راجع محب، ص ١٦.
- (٦٣) راجع محب، ص ١٩.
- (٦٤) راجع محب، ص ٢٧.
- (٦٥) راجع محب، ص ٢٨.
- (٦٦) راجع محب، ص ٢٩.
- (٦٧) راجع محب، ص ٣٣.
- (٦٨) راجع محب، ص ٤٠.
- (٦٩) راجع محب، ص ٤٥.
- (٧٠) راجع محب، ص ٤٦.
- (٧١) راجع محب، ص ٥٠.
- (٧٢) راجع محب، ص ٥٥.
- (٧٣) راجع محب، ص ٦٤ - ٦٦.
- (٧٤) محب، ص ٩.
- (٧٥) تاروق بسوي، محب رؤية تشكيلية، الفن والأدب يتبادلان الموقع، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٤٠.

- (٧٦) مصعب ، ص ٩ .
- (٧٧) مصعب ، ص ٦٣ - ١٤٦ .
- (٧٨) مصعب ، ص ٣٠ .
- (٧٩) مصعب ، ص ٦٩ .
- (٨٠) راجع مصعب ، ص ٧٠ - ٨٠ .
- (٨١) راجع مصعب ، ص ٨١ - ٨٦ .
- (٨٢) راجع مصعب ، ص ٨٧ - ٩٩ .
- (٨٣) راجع مصعب ، ص ٩٧ - ١٠١ .
- (٨٤) راجع مصعب ، ص ١٠٢ - ١١٠ .
- (٨٥) راجع مصعب ، ص ١١١ - ١١٨ .
- (٨٦) مصعب ، ص ١٤٨ .
- (٨٧) راجع مصعب ، ص ١٤٧ - ١٦٣ .
- (٨٨) راجع مصعب ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .
- (٨٩) راجع مصعب ، ص ١٥١ - ١٥٣ .
- (٩٠) راجع مصعب ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- (٩١) راجع مصعب ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (٩٢) راجع مصعب ، ص ١٥٨ - ١٦٠ .
- (٩٣) راجع مصعب ، ص ١٦١ - ١٦٣ .



فصول

اقرأ في العدد القادم :

- كتاب ألف ليلة وألف ليلة في إنجلترا
- ألف ليلة وليلة: أفق جديدة للتوصليل
- ألف مستجد ولا مستجد
- ألف ليلة حلم بورخيس
- مترجمو ألف ليلة
- ألف ليلة وألف تأسيسي في المسرح المعاصر
- شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية
- ألقمة ألف ليلة في الشعر العربي
- ألف ليلة والحداثيون الروس
- الحكايات التركية وألف ليلة
- ألف ليلة في الموسيقى العالمية
- ألف ليلة وقصيدة الحداثة
- ألف ليلة والرواية العربية
- الأطفال وقصص الحيوان
- ألف ليلة والمعالجات التطبيقية
- أثر ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس
- استعارات ألف ليلة وليلة
- فاطمة موسى
- عبدالمعتم تليمة
- سعيد علوش
- محمد أبو العطا
- عمر عيسى بورخيس
- هناء عبدالفتاح
- هيام أبو الحسين
- عبدالرحمن يسيمو
- مكارم الفمري
- يوسف بورخيس
- سمحة الخولي
- عبدالله السطحي
- صبري حافظ
- عبدالنواب يوسف
- أمين سعيد عبدالغني
- ابتهال يونس
- يوسف ديشي

عدد ممتاز

استلهم

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)

الإبحار فى ليالى سندباد
حكاية النفس
أقنعة ألف ليلة
خيالات ألف ليلة
ألف ليلة فى الموسيقى
ألف ليلة وخورخى بورخيس
مع نجيب محفوظ

دراسات

أنواع
تقنية

صور

تجاهات



المجلد
الثالث عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٤

إدوار الخراط — للفريد فرج — بدر الديب —
جمال الغيطانى — خيرى شلى — سليمان
فياض — عبد الرحمن فقى — محمد لوز
العلا السلامونى — محمد البساطى — هانى
الراهب — يوسى الجندى — يوسف القعيد .

هذا العدد مهدى إلى سهير القلماوى رابسة دراسات ألف ليلة وليلة .

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثالث عشر
العدد الثاني
صيف ١٩٩٤

عدد ممتاز

استلھام

الف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرخان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التمهيد: حازم شماته

ناظرة فنيّة

مكتبات: أمال صلاح

صالح راشد

● **الأسعار في البلاد العربية:**

الكويت ١٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيرة - العراق ٢ دينار - لبنان ٤٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦ سنت - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

● **الاشتراكات من الداخل:**

عن سنة (أربعة أعداد) قرشاً + مصروف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحالة بريدة حكومية.

● **الاشتراكات من الخارج:**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للمؤسسات. مضاف إليها مصروف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا) - ١٦ دولاراً.

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:**

مجلة وفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

● **الاعلانات:** يطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المحمدين.

٣٠٠ قرش

الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدي إلى سهير القلماوي
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة

استلھام

الليلة واليلة

(الجزء الثالث)

• فى هذا العدد :

• مفتتح

- ٧ رئيس التحرير
٩ شكرى محمد عياد
٢٠ مبرى حافظ
٧١ إبراهيم حلمى
٨٤ السيد فاروق رزق
٩٨ حسين حمودة
١١١ عبدالرحمن بيسو
١٤٦ سعيد علوش
١٨٦ عبدالتراب يوسف
١٩٤ مصطفى منصور
٢٠٦ سمحة الغولى
٢١٧ مصطفى الرزاز
٢٢٩ فاطمة موسى
٢٤٧ محمود على مكي
٢٦٦ هيام أبو الحسين
٢٧٧ مكارم القمري
٢٨٩ برتف بوراتاف
٢٩٦ عبدالنعم تليمة

- شهرزاد بين طه والحكيم
- جدل البنية فى ليالى شهرزاد
- الإبحار فى ليالى سندباد
- حكاية النفس.. ألف ليلة فى كتابات بدر الدين
- الليالى وحكايات للأمير
- أفتحة ألف ليلة فى الشعر الحديث
- ألف سندباد.. ولا سندباد
- كامل كيلاى وألف ليلة
- البنية وتحولاتها فى الحكاية والدراما
- ألف ليلة فى الموسيقى
- الفنان الإسلامى وخيالات ألف ليلة
- ألف ليلة وكتب الرحلات فى القرن التاسع عشر
- حكاية الجارية تودد فى الأدب الإسلامى
- شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية
- ألف ليلة والحدائيون الروس
- الحكايات الشعبية التركية وألف ليلة
- ألف ليلة وليلة : اتفاق جنيدة للتوصيل

المجلد
الثالث عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٤



استلهام



(الجزء الثالث)

● أفاق نقدية

- ٣٠٩ نخورخى لويس بورخيس - مترجمو ألف ليلة
- ٣٢٣ يوسف ديشي - استعارات ألف ليلة
- ٣٣٨ محمد أبو العلا - ألف ليلة : حلم بورخيس
- ٣٤٨ ابتهاج يونس - ألف ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس

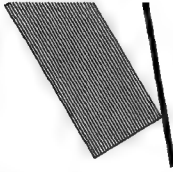
● حوار

- ٣٣٧ نجيب محفوظ - ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية

● شهادات

- ٣٨٩ - إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الديب - جمال النيطاطي - خيرى شلى - سليمان فياض - عبدالرحمن فهمي - محمد أبو العلا سلاموني - محمد البساطي - هاني الراهب - يسرى الجندى - يوسف القعيد.





مفتتح

يشغل بعض دارسى ألف ليلة وليلة أنفسهم بالبحث عن نصها الأول، صورتها الأولى التى كانت نواة تولدت عنها وتفرعت منها صياغات متعددة، ظلت تتراكم عبر الزمن، وتحمل بصمات الأمكنة التى أوجدتها، والأقاليم التى أنتجتها، واللهجات التى انسربت إليها.

لكن أيا كانت الصياغات المتعددة لألف ليلة فإنها جميعاً تصنع نصها الفريد الذى يدعو قارئه إلى الإسهام فى إنتاجه والإضافة إلى دلالاته. وفى هذا الجانب يظهر سحر آخر لألف ليلة وليلة، من حيث هى وجود لا يتحقق إلا بقارئه، وكينونة لا تكتمل إلا بمن يتلقاها، ونص يلفت الحاضر فيه إلى الغائب عنه، كأنه جبل الجليد لا يظهر منه إلا أقله. وما تخفيه ألف ليلة وليلة لا يكف عن المراوغة والمراودة، يشوقنا ما يظهر منها إلى ما هو باطن فيها، ويجذبنا ما تدنيه إلى ما تنأى به. وما بين المسافة الملتبسة للظاهر والباطن، الحضور والغيب، المكشوف والمستور، يتحرك وعى قارئ ألف ليلة، مشدوداً إلى وعودها التى لا تنقطع، مسحوراً بقدرتها اللانهائية على التشكل، فهى نص نسهم فى صنعه كل مرة نقرأه، ونعيد إنتاجه كل مرة نستهلكه، ونكتشف كلما مضينا فى اكتشافه أنه يظل فى حاجة إلى المزيد من الكشف.



هل يرجع السبب فى ذلك إلى أن نص الليالى حمال أوجه، ملئ بالثغرات التى لا بد أن يملأها خيال القارئ، بعد أن يستثير المعلوم من النص الخيلة إلى إبداع المجهول منه؟ إن الأمر ممكن. ولكن الليالى تحتفى بالمرورى عليه احتفاءً خاصاً، منذ اللحظة التى يتولد فيها القص. والمرورى عليه فيها شبيه بقارئها الذى لا بد أن يسهم فعله فى توجيه حركة النص من مبتدى أمره إلى خاتمته التى تظل مفتوحة. إن طبيعتها تختلف عن طبيعة النص العادى مهما كانت بلاغته. فيها ما فيه من ثغرات، وإحالات خارجية، وغيباب، وصوامت تستلزم دوراً للقارئ. ولكنها منذ اللحظة الأولى تتشكل من صغيرة الراوى والمرورى عليه. قد لا يتبادل كلاهما المكانة فى الظاهر، ولكنهما يتبادلان الفاعلية فى الواقع.

لعل ذلك هو السبب الذي جعل من نص الليالي نصاً مفتوحاً منذ اللحظة الأولى لوجوده في وعى القارئ، نصاً هو مجموعة من الإمكانيات اللانهائية التي يسعى كل إمكان منها إلى التحقق بواسطة قارئ هو طرف فاعل في صنع النص. ولم يقتصر هذا النص المفتوح بالنهايات المتعددة التي تجيب عن السؤال الاستهلاكي: ماذا حدث بين الطرفين الفاعلين المتفاعلين: الراوى والمرؤى عليه؟ فحسب، وإنما اقترن، في الوقت نفسه، بالصياغات المتباينة والحكايات الفرعية المضافة والرموز التي تولدت عن الرموز.

وليس سحر ألف ليلة وليلة سحراً تأويلياً فحسب، يقتصر بعلاقة القارئ بالنص، أو بتطبيقه النص نفسه، من حيث هو نص منقروى لما لا نهاية له من أفعال القراءة، وإنما يجاوز شح النص ذلك إلى وجه آخر، أقرب إلى معنى سحر المشابهة أو سحر التقمص اللذين حدثنا عنهما دارسو الأساطير. إن القارئ الذي يطالع الليالي سرعان ما يعديه سحرها، فينساق إلى لغة القص مبتهجاً، محاكياً فعل القص على النحو الذي يجعل منه مبدعاً موازياً للمبدع الأول أو الثاني أو الثالث إلى ما لا نهاية. وفعل ألف ليلة وليلة في القارئ، على هذا النحو، ليس فعلاً لازماً بالقطع، وليس مجرد فعل متعدد يتعدى إلى مفعول أو مفعولين أو حتى ثلاثة، وإنما هو فعل متعدد الفاعلين ابتداءً، وذلك بالمعنى الذي يتوكد معه من كل فاعل فاعل آخر، ما ظل النص مقروءاً.

الصلة بين النص الأول ونصوصه الثواني، في هذا المجال، شبيهة بالصلة بين الكتابة وإعادة الكتابة التي تغدو بدورها كتابة. الكتابة الأولى إبداع يولد لإبداعاً، والكتابة الثانية هي الإبداع المتولد من لغة القراءة التي سرعان ما تتحول إلى لغة كتابة. وليست الكتابة، في هذا المجال، كتابة القلم وحدها، وليس مجالها الأدب وحده. إن القدرة السحرية على مسخ الكائنات، عند أبطال الليالي، تتحول إلى قدرة سحرية على تحويل النص إلى نصوص جديدة، تكتبه آلاف مؤلفة من الأشكال والأساليب والأذوات والوسائط.

هكذا غدت الليالي كتابة تولد الكتابة، خلقاً أولياً لا يكتمل إلا بعمليات لانهاية من إعادة الخلق، إنتاجاً يفرض في لحظة وجوده إعادة إنتاجه. وكما كانت النصوص الأولى خلقاً حراً كانت النصوص الثواني انطلاقاً متنوع الأداة والأسلوب والوسيلة والوسيط.

والبداية كانت الكلمة واللوحه. ومن البداية تعددت اللغات عبر الحضارات، وتعددت الإيقاعات، وتبدل الحجر، وتشكلت الجداريات، وأضاء خيال الظل، وتحول ظل الخيال إلى خيالة، واقتترنت الخيالة بالمرناة. ورحم تعدد الوسائل ظل فعل الخلق واحداً، وبقي الدافع إليه ثابتاً؛ فالأمر في علاقة ألف ليلة بالنصوص التي تولدت منها وعنها وتحولها وبها ليس أمر استهلاك وإنما هو سر الكتابة التي تحيل القارئ إلى كاتب، وتجعل من فعل القراءة فعلاً من أفعال الكتابة التي تطلق عليها اسم « الاستهلاك ».

رئيس التحرير

«شهرزاد»

بين طه والحكيم

شكري محمد عياد*

والسياسية الأولى، يتجه بمواطنه إلى الشعب المقهور فيستلهم السيرة النبوية - أعظم وأقدم أثر قصصى عربى شعبى^(٢) - ويمش «مع المتنبي» ثورته النفسية الاجتماعية^(٣)، ثم لا يلبث أن يعود إلى ذكريات صباه المحزون بين البؤس والطموح، ويكتب التاريخ الاجتماعى لأسرته، وهى مثال نموذجى للطبقة المتوسطة الدنيا بين ريف مصر ومدنها^(٤). وبعد «الحنة» بسنوات، ونجم طه حسين أشد سطوعاً من أى وقت مضى، تظل مرارة التجربة الإنسانية عالقة بوجدانه ولسانه، فيكتب مجموعة أخرى من الأعمال لم تلق حتى الآن ما تستحقه من عناية الدارسين، مع أنها آيات رفيعة فى فن الهجاء الاجتماعى: «جنة الشوك»، و«مرأة الضمير الحديث»، و«جنة الحيوان»^(٥).

ولكننا مازلنا فى سنة ١٩٣٣، وطه حسين غارق حتى أذنيه فى مشاكله الأدبية والعملية: يكتب فى الصحف اليومية الحزنية مهاجماً وزارة إسماعيل صدقي

عندما عاد توفيق الحكيم من فرنسا وفى يده مشروع ضخيم لوصل الأدب العربى - إبداعياً وزمناً - بالأدب العالمية، حرص على أن يضع نفسه تحت رعاية «القطب» طه، كما كتب يحيى حقى فى تلك الأثناء^(٦)، أو «عميد الأدب العربى» الدكتور طه حسين كما لقبته الصحافة الأدبية فى تحدٍ واضح لإيماده عن الجامعة. والواقع أن طه حسين كان فى قمة شعبيته كما كان فى قمة إبداعه، رغم أن هذه الفترة من أواخر الثلاثينيات كانت «محنة» شخصية حقيقية كما تعود أن يصفها هو نفسه، محنة جرب فيها ضيق العيش كما جرب خيانة الأصدقاء، ولكنها كانت عظيمة الأثر فى توجيه إنتاجه الفكرى والفنى بعدها. وكان منغمساً فى السياسة بقدر انغماسه فى الأدب، وكان، وهو «الاستقراطى» فى منزعه الفكرى واتتماعاته الاجتماعية

* ناقد وفكر مصرى.

والوزير والمملك، وما ترمز إليه شهرزاد «الطبيعة التي تسمع لهؤلاء جميعاً، وتبهيهم بما تستطيع أن تبهيهم به منعاً ومنعاً» (٧). وأحسب أن أشد ما غاظ الحكيم أمران: الأمر الأول أن طه حسين نصحه بالاستزادة من قراءة الفلسفة، وكأنه رأى في هذه النصيحة إهداراً لجهوده لا بوصفه كاتباً فقط، بل بوصفه قارئاً أيضاً. والأمر الثاني أن طه حسين جمع بين نقد (شهرزاد) ونقد رواية أو مسرحية لإبراهيم المصري.

فهل يا ترى لم تكن (شهرزاد) محتتمل أو تستحق، أكثر من نصف مقال؟ وقد رأى طه حسين في رواية إبراهيم المصري عيوباً كثيرة، فهل كان من المقبول - ربما فكر الحكيم - أن يقرن العمالان في سياق واحد؟ (هذا يذكرني ببعض الامتحانات الشفوية في الجامعة، فقد كان المتقدمون يجتمعون بين طالبين أو ثلاثة في وقت واحد، وكان الثلاثة - غالباً - يأخذون الدرجة التي يستحقها أضعفهم).

ساعت العلاقة بين طه والحكيم بعد هذا المقال. وكتب الحكيم إلى طه كتاباً لم يكن فيه ذلك «المريد» الذي يخاطب «القطب» بل كان التحدى والمجاهرة بالخصومة أوضح ما فيه. ونشر طه حسين كتاب الحكيم - وكانت له مقدمات من جنسه - في مقال كله سخرية من «الحكيم» الذي لم يعد الآن ذلك الفنان الذي يقتحم آفاقاً جديدة للأدب العربي، بل مجرد «موظف» في وزارة المعارف يشتري رضى رؤسائه بغضب خصمهم الذي يتناولهم بالنقد العنيف على صفحات الجرائد اليومية (٨).

واذن، فقد فسد ما بين الأديبين الكبيرين. ولم تكن (شهرزاد) - يقينا - هي السبب، بل مسيرة كل من الرجلين ونظرتهم إلى الأدب والفن، وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما. كذلك لا يمكننا الفصل بين تأثير كل من الطبيعة الذاتية والنشأة الخاصة والمناخ

التي يدعمها القصر والإنجليز، ويكتب بانتظام في مجلة الرسالة التي أصدرها نصف شهرية صديقه ورفيق صباه أحمد حسن الزيات، (وكان يضع داخل إطار على الصفحة الأولى هذه الكلمات: «يشترك في التحرير الدكتور طه حسين وأعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر»)، وتهيئاً لمغامرة جديدة لم يكن ليقدم عليها إلا رجل مثل طه حسين: أن يقوم بنفسه على إصدار جريدة «الوادي» اليومية، وسيكون عليه - بطبيعة الحال - أن يكتب مقالها الافتتاحي كل يوم. في هذه الأيام العصيبة يجيشه بعض أصدقائه بفتى مجنون بالفن اسمه توفيق الحكيم، ويده مسرحية عنوانها (أهل الكهف).

كانت خطوة محسوبة جيداً من الفتى الذي لم يكن مجنوناً إلا في دائرة الفن وحده. وقد استطاع بخطوة أخرى محسوبة - وبعد أقل من سنتين - أن يعقد صداقة مع أحمد الصاوي محمد الذي أصدر مجلة جديدة سماها «مجلى»، واستطاع بمهارته الصحفية والدعائية، أن يبلغ بها أعلى نسبة توزيع لمجلة أدبية في وقتها، كما استطاع أن يروج أسطورة «توفيق الحكيم علو المرأة» ذي العصا والبيريه. ولكن توفيق الحكيم كان قد تلقى بالفعل إجازة الأدب من عميد الأدب العربي، الذي أعلن - في أريحية الأستاذ وفرحة البشير - أن (أهل الكهف)، عمل غير مسبوق في الأدب العربي قديمه وحديثه (٩).

لم يكن موقف طه حسين من مسرحية الحكيم التالية أقل ترحيباً، ولكنه - فيما يبدو - رأى الكاتب قد أبعد في الطمّرح، ودخل في متاهات الفلسفة، ومع أنه قد لاحظ في (أهل الكهف) مشاهد طال فيها الحوار إلى أكثر مما تتطلب القصة، أو يحتمل المشاهد، فقد كان رآه في (شهرزاد) أنها لا تصلح للتمثيل أصلاً. واختصر الكلام عن مسألة «الحقيقة» - وهي التي شغلت الحكيم في مسرحته الأولى - مكتفياً بما يشبه التلخيص لأطوار الإنسان التي يرمز إليها كل من العبد

حلقات بين سنتي ١٩١٦ و ١٩١٧. ومع أن اهتمامه الأكبر كان منصباً على «الأسلوب»، والأسلوب النثري بوجه خاص، فقد كان شديد التشوق - منذ مطلع حياته الأدبية - إلى أن يخوض الأدب العربي الحديث عوالم القصص والمسرح اللذين يستأثران بإنتاج معظم الكتاب العالميين. كما يشهد بذلك واحد من أوائل كتبه بعد عودته من فرنسا (صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان)، ثم عشرات المسرحيات التي لخصها عن كتاب فرنسيين. وكان مع ذلك غارقاً في السياسة حتى أذنيه؛ إذ كانت مصر، منذ انطلقت فيها شرارة الثورة سنة ١٩١٩ وطوال عقد العشرينيات، بلدًا لا يمكن لأي مشقف فيه، بل لأي فرد من عامة الناس، أن يتجنب الانشغال بالسياسة. وكان طه حسين، الذي أنضجت سنوات الحرب وعيه السياسي بينما وسعت دراسته في السربون آفاق رؤيته الاجتماعية، يتخيل أن دوره - بوصفه مثقفًا - ينبغي أن يقتصر على القضايا الكبرى، التي يستطيع أن يكون حكماء فيها، وكان هذا الدور، لو تحقق له، قمعاً بأن يرضى نزوعه العلمية والفنية والسياسية جميعاً، ولكنه وجد نفسه - في حمى الصراع الحزبي - يخوض مع الخائفين، وكانت ثمرة ذلك بضع مشات من المقالات التي نقرأ عناوينها في ثمت أعماله، ولكنها انطلوت كما انطلوت الأحداث التي آثارها^(١٠).

لا يمكننا، إذن، أن نقول إن طه حسين كان، حين استقبال (أهل الكهف) ثم (شهرزاد)، قد وصل مع نفسه إلى حل يرضيه كل الرضى علماً وفتناً ومفكرًا وطنياً. ولكنه كان على الأقل واعياً بهذه الواجبات كلها، يحمل نفسه أكثر مما تطيق؛ كى يفي بها جميعاً. أما توفيق الحكيم، فقد اختار لنفسه دور المفكر الفنان. كان قد شهد ثورة ١٩١٩ غلاماً يافعاً، وتحمس لها، مثل كل المصريين، كما نستشف من رواية (عودة الروح). ولكنه - فيما يبدو - ساء ظنه بالسياسة العملية حين علا ضجيج المنازعات بين السياسيين فوق أحلام

الاجتماعي في إنتاج الأديب. ولكننا سنتوقف عند هذا العامل الأخير وحده، ليس فقط لأن رصده ممكن بل ميسور بخلاف سابقه، بل لأنه العامل الحاسم كما أثبت التاريخ الأدبي دائماً، فالعصر يطبع المواهب الفردية بطابعه، ويضخمها أو يقزمها - وربما وأدها - تبعاً لحاجته. وفرق ثلاثة عشر عاماً بين مولد توفيق الحكيم (١٩٠٢) ومولد طه حسين (١٨٨٩) كان يعنى الكثير جداً من حيث اختلاف المناخ الفكري في مصر والعالم. وفي إشارات طه حسين إلى نشأته الأدبية^(٩) حين كان يافعاً حول العشرين، وتردده بين الأزهر والجامعة الأهلية، وتأثره بعبد العزيز جابوش من ناحية وبأحمد لطفي السيد من ناحية ثانية، ومقالاته العنيفة في نقد المنفلوطي كاتب «المؤيدة» الأشهر، ما يعطينا لغة عن انخفاض الفكري والسياسي الهائل الذي كانت تعانيه مصر، بين الحزب الوطني من ناحية، وحزب الإصلاح من ناحية ثانية، وحزب الأمة من ناحية ثالثة. ولأشك أن اهتمامات طه حسين في تلك الفترة كانت منصبة على تثقيف نفسه الثقافة التي توهمه لأن يصبح مكانه في هذه الأمة مكان فولتير في الأمة الفرنسية، كما تنبأ له أستاذه لطفي السيد، ولم يكن من الحكمة - كذلك - أن ينغمس في السياسة ويظهر الميل إلى جانب دون جانب، فإن ذلك كان يمكن أن يعوقه عن تحقيق حلمه الأكبر: عبور البحر إلى فرنسا وارثافه العلم من منبعه في جامعتها الكبرى: السربون. ولكن اختياره موضوعي الدكتوراه، في الجامعة المصرية ثم في السربون، كان يتم عن اتجاه قوى إلى إلهاز المضمون الاجتماعي في الأدب.

نعم، لقد كانت له ميوله الفنية أيضاً. ومع أن «أعماله الكاملة» التي نشرت في لبنان قد أسقطت كل ما أسقطه هو من كتبه، فإن السكوت وجوزر يحيصان له اثنتين وعشرين قصيدة نظمها بين سنتي ١٩٠٨ و ١٩١٤، وقصيدة أخرى نظمها سنة ١٩٢٨. كما يشبان عنوان قصة نشرها في مجلة «السفور» على سبع

تعبيراً محزوناً عن موقف المثقف اليائس الذي نفذ يده من جميع مشكلات البلد الاجتماعية. عبرت الرواية عن ذلك تعبيراً رمزياً بحفظ قضية مقتل علوان، كما عبر عنه المؤلف نفسه بتركه منصب وكيل النيابة إلى منصب إداري في وزارة المعارف. وأراد توفيق الحكيم - وهو الذي لم يشترك في أى عمل سياسى - أن يسخر من فكرة الديمقراطية نفسها، فكتب (براكسا أو مشكلة الحكم). وقد رأى فيها طه حسين سخرة فائرة من الديمقراطية لا تناسب المناخ السياسى العام الذى يعيشه الناس في مصر وغير مصر، فعماذا أراد الحكيم باقتباس هذه المسرحية عن أرسطوفان ذى الميول الأرستقراطية؟

«الحرية معرضة للخطر في كثير من أقطار الأرض، والنظام الدكتاتورى منتصر في بعض هذه الأقطار، والناس يرون من ذلك ومن آثاره أكثر مما يرههم الأستاذ توفيق الحكيم... وهم أمام هذه الأحداث الخطيرة التى تخدق بهم وتأكلهم من كل وجه، محتاجون إلى إحدى قصتين: فإما قصة عنيفة محزنة دافعة إلى العمل والنشاط، مثيرة للنخوة والشجاعة، ترد عنهم الخوف، وتلذذ عنهم الفسق، وتدفعهم إلى المقاومة، ليحتفظوا بالحرية أو يستردوها، وهذه القصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم. وإما قصة قوية، ولكنها قوية في التلهية والتسلية، وتقريغ الهم، وإخراج الناس عن أنفسهم، لينسوا بعض ما يحيط بهم من خطر، وبعض ما يسعى إليهم من مكروه، وهذه قصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم، وإنما كتبها أرسطوفان»^(١٢).

لقد دافع طه حسين دائماً عن حرية المبدع في أن يبدع ما يشاء، كما دافع عن حرية الفكر وحرية العلم، ولكنه تمسك أيضاً بحرية الناقد في أن يقول في عمل المبدع ما يراه. ولم يقل قط أن يتعدى المبدع أو الناقد

الوطنية الرومنسية، ووجد عالم الفن، من طرب وتمثيل، أقرب إلى مزاجه، وحين رأى أهله أن يعدلوه عن هذا الوسط ليدرس القانون في فرنسا، كانت النتيجة عكسية؛ إذ أتيحت له الفرصة ليسبح على هواه في بحر الثقافة الفرنسية، أخذ نفسه بنوع من النظام، فلم تكن القراءة في الأدب الفرنسى بما فيه من ثروة هائلة في القصص والتمثيل كافية وحدها دون أن يرجع إلى الأدب اليونانى، ولم تكن القراءة وحدها كافية دون مشاهدة العروض التمثيلية وزيارات المتاحف الفنية والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويظهر أن مشروعه الأدبى كان واضحاً أمامه منذ البداية: أن يدفع بالأدب العربى إلى حلبة الآداب العالمية المعترف بها. ولذلك، استبعد الدادية والسيريالية وسائر المذاهب الأدبية والفنية التى نمت آنذاك على حواشى الأدب من دائرة اهتمامه. وبينما كانت الحياة السياسية في مصر تتعرض للهزات والنكسات في طريقها الشائك الوعر نحو الاستقلال والديمقراطية، والشعب الجاهل الفقير يسقط رويداً رويداً إلى حالة الإهمال التى تعودها منذ آلاف السنين، كان توفيق الحكيم يخوض صراعه الفنى الخاص بحثاً عن «الأسلوب»، ولم يكن الأسلوب عنده بمعنى «اللفظة» فحسب - فقد كاد يتخلى عن العريية ويصطنع الفرنسية أداة للتعبير - بل صورة الكلام المعبرة عن الروح، أى الروح «المصرية». فقد كان الحكيم، على كل حال، واحداً من أبناء ثورة ١٩١٩، ولعل الفرق الأساسى بينه وبين طه حسين، من هذه الناحية، هو أن الحكيم اتخذ الموقف الأقصى لدور «المثقف» كما تخيله طه حسين، فظفر إلى الأحوال السياسية والاجتماعية من أعلى قمة يمكنه أن يحتلها، وأخذ يكتب خراطمه في المجالات الأدبية تحت عناوين مثل «من برجننا العاجى» و«تحت شمس الفكر» و«تحت مصباحى الأخضر». إلما الغريب أنه كتب في الفترة نفسها رواية اجتماعية سياسية (يوميات نائب فى الأرياف)^(١٣)، ولكنها، بكل ما فيها من تفاصيل واقعية وحكمة متقنة ودعابة أصيلة، كانت

فكرة بارعة وقع عليها أحمد الصاوي محمد صاحب «مجلتي»، ولعله هو الذي أغرى الحكيم بأن يطرق على طه حسين يابه في متجعه الصيفي، سنة ١٩٣٥؛ حيث كان يتمتع بنشئ من الهدوء بعد سنوات من الاضطراب المادى والعمل المضني، ويملى - في الوقت نفسه - كتابه «مع المتنبي». فقد ظهر الفصل الأول من «القصر المسحور» («سمير شهرزاد») في عدد شهر أغسطس من «مجلتي» في ذلك الصيف نفسه، وتلا ذلك ظهور الرواية كاملة في السنة نفسها.

لعل طه حسين لم يقل عن (شهرزاد) الحكيم كل ما كان يود أن يقول. صحيح أن (شهرزاد) يمكن أن تمثل «الطبيعة». ولكن لماذا كانت الطبيعة امرأة؟ ألا يمكن أن تكون، في الوقت نفسه، النموذج الخالد للمرأة كما تصوره الأساطير المختلفة؟ فالمرأة في الأساطير ليس لها وجه واحد: هي المرأة الزوجة والأم («إيزيس»)، وهي العاشقة التي لا تترى («عشتار»، «أفروديت»)، وهي الساحرة التي تجتذب الرجال وتأسرهم في مملكتها السفلية (كيريكي) فيفنون وتظل هي باقية، تزعم واحدًا بعد واحد كما تنزع شهرزاد الشعر البهضاء من رأسها بينما يخفت شهریار إلى الأبد. أكاد أجزم بأن طه حسين قرأ هذه المعاني كلها في شهرزاد الحكيم ولكنه أغضى عنها إغضاء. فلما جاءه الحكيم يريد صلحًا حكم عليه بصحة شهرزاد أخرى. شهرزاد مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) نفسها: شهرزاد الفن، شهرزاد التي حولت شهریار من وحش سادى إلى إنسان مرهف الشعور. وإذا كان الحكيم بارعًا في خلط الحقيقة بالخيال فلتكن شهرزاد طه حسين خيالاً محضاً. أليس الفن، في أرقى صوره، خيالاً يأخذ بأيلينا بعيداً عن الواقع المحسوس الذي توهم أنه الحقيقة كلها، مع أنه، في معظم الأحيان، بشع مؤلم؟ شهرزاد الفن إذن حقيقة خالدة، ليست أقل خلوداً من شهرزاد الطبيعة، أو «الأنثى الكونية» التي يقف أمامها توفيق الحكيم مأخوذاً ومتهاراً.

عن هموم المجتمع الحقيقية، بل رأى من واجبهما إيقاف النائمين وتنبية الغافلين^(١٣).

إن هذا الجانب من نقد طه حسين لتوفيق الحكيم، يبين كيف تولد من (شهرزاد) الحكيم عملان إبداعيان مختلفان: (القصر المسحور) التي تداول كتابتها طه حسين والحكيم، ولم يكن قد مضى على ظهور (شهرزاد) أكثر من سنتين، و(أحلام شهرزاد) التي كتبها طه حسين بعد قرابة سبع سنوات، في ظروف مختلفة كل الاختلاف. وإذا كان الارتباط بين العملين الأولين واضحاً، فإن الارتباط بين (القصر المسحور) و(أحلام شهرزاد) يظهر من جهة شخصية شهرزاد كما رسمها طه حسين في العملين، كما يدل على أن هذه الرواية اتخذت طابعاً متميزاً عن سائر أعمال طه حسين القصصية، التي كانت جميعها مستمدة من الواقع، إما الواقع كما تصوره كتب التاريخ الإسلامي («على هامش السيرة»، «الوعد الحق») وإما الواقع الذي جربه طه حسين بنفسه، أو روى له عن شخصيات عرفها («الأيام»، «أديب»، «دعاء الكروان»، «شجرة البؤس»، «المعدن في الأرض»). وبقي العمل المشترك (القصر المسحور) نموذجاً فريداً لم يتكرر لا بين هذين الأدبيين الكبيرين فقط بل في أدبنا الحديث كله^(١٤).

على كل حال، كانت المشاحنة التي جرت بين الأدبيين الكبيرين، والتي فسرها طه حسين بقلق الحكيم وحرصه على رضی رؤسائه في وزارة المعارف، قد هدأت - على ما يبدو - حين عاد طه إلى الجامعة عودة المنتصر في نهاية السنة نفسها (١٩٣٤). ولم يكن كثيراً على أريحية العميد أن يتجاوز عما رآه تطاولاً - إن لم نقل جحوداً - من أديب مهند له سبيل الشهرة. وبقي فقط اختلاف الأدبيين في منحاهما الفكرى والفنى، وهو اختلاف كان يحجبه عن معاصريهما، وربما عنهما أيضاً، حماستهما المشتركة لنفع الأدب العربى فى حلبة الآداب العالمية، ويبدو أن اشتراكهما في عمل واحد كان

ثم حفاظاً للأدب، وذوداً عن حرية الرأي. بالشر، بالخطر، بالبلاء! حتى أرواح الموتى قد مستها عدوى الطغيان، فهي تمتعت بحرية الرأي، وتعاقب العقل حين يفكر، والقلب حين يشعر، والخيال حين يتكرر؟! ألم يكف حرية الرأي ما تلقاه من عنت الطفأة بين الأحياء، حتى تصبح أرواح الموتى عدواً لهذه الحرية وظهيراً لخصومها وأعدائها؟^(١٦).

وهكذا تسير القصة بين تأملات وفكاهات ودعابات (مبطنة بقليل من السخرية أحياناً) بين الأطراف الثلاثة، إلى أن يقترح طه حسين إحالة قضية الحكيم مع شخصيته إلى «الزمن» ليقتضى فيها قضاءه.

ويدنو أن توفيق الحكيم في «جسه الاحتياطي» قد صلح ما بينه وبين شهزاد، وخصوصاً حين كتبت إليه مواسية ومشجعة. فهو يجيبها قائلاً: «معبودتي! إن حبك خالد كالوجود..... إن الحب قد قتل الزمن...»، كأنه يعود مرة أخرى إلى فكرة من أفكار أهل الكهف. ولكنه لا يلبث أن يناقض نفسه قائلاً: «إن الحب صبي رقيق ضعيف ينفضحه الزمن فيطير». ويدافع المتهم عن نفسه قائلاً:

«إني كنت دائماً حسن النية، سليم الطوية لا أمل السعي بوسائل الضعيفة، صاعداً في ذلك الطريق الوعر الطويل المؤدى إلى هيكل (الجمال) العظيم، دون أن أطمع يوماً في رؤيته، ولو عن كسب. إنما أقضى حياتي أمشياً وأتعشر في أشواق هذا السبيل إلى النهاية»^(١٧).

ولكن المفاجأة التي يضيفها طه حسين أن شهزاد نفسها يوجه إليها الاتهام. ولا نعرف تهمتها حتى نسمع قرار القاضي بعد أن يقرأ الحكيم تقريراً لتواضعه وسعيه الدائب إلى الكمال:

وشهزاد الفن قد خرجت من قصرها القديم في (ألف ليلة وليلة)، وهي الليلة تدعو طه حسين لزيارتها في قصر اتخذته عند قمة من قمم الألب. ويقدم إلينا طه حسين شهزاد هذه رفيعة المقام بكلمات تصف طبيعتها النقية الحرة:

«وشهزاد تلقانا باسمه مبتهجة مشرقة الوجه طلقة الأسارير ولكنها لا تتحرك من مكانها، وإنما تشير إلى صاحبي إشارة خفيفة أن أدنو، فندنو وإذا هي مستلقية على هذا الأثاث الذي يسمونه «الكرسي الطويل»، قد كشرت من حولها الوسائد، ووضعت قريباً منها مائدة صغيرة قد أثقلتها الكتب والصحف والمجلات»^(١٨).

أما لماذا بعث شهزاد في طلب طه حسين، فذلك أنها تعاني الآن من ضيق الصدر أثناء الليل، فهي تطلب المشورة عند طه. وطه يشير عليها بأن تتخذ سميكة، ويصف لها من مضحكات توفيق ما يجعله خير مسمير. وعندما يعود طه حسين إلى فخذله لا يجد توفيقاً، فيعلم أن شهزاد قد بعث إليه أعوانها فاختطفوه.

وهكذا أصبح على الحكيم أن يمسك البسيط، فيكتب الفصل الثاني «سجين شهزاد» في صيغة منظر تمثيلي، ويظهر نفسه زاهداً في صحبة شهزاد، ولذلك يزعم لها أن طه حسين هو الأقدر على تسليتها، ولكنه يتهرب لأنه مشغول بكتابه عن المكنبي.

وتمضي القصة من فصل إلى فصل، توفيق أسير عند شهزاد، وقد زادت حاله سوءاً؛ لأن أبطاله (شهريار، وقمر، والسياف، إلخ) كلهم يطالبون بدمه، لأنه عرضهم في أسوأ صورة، بينما يكتب طه حسين إلى شهزاد قائلاً:

«ستحمينه، وستقومين دوني يا سيدتي إبقاء على شخصه ورحمة لأهله وأصدقائه ومحبيه،

قد يكون في هذا نوع من الإدلال على القارئ، الذي وثق طه حسين بقدرته على اجتذابه مهما يكن الأسلوب الذي يختاره. قد يكون فيه كذلك نوع من الألفة التي جعلته كاتباً «شعبياً» رغم أنه كان يقتحم بقرائه ميادين كثيرة ربما سمعوا عنها قبله ولكنهم ما كانوا ليجرؤوا على التجوال فيها لولاه: من الآداب القديمة عربية ويونانية إلى فنون الأدب الحديث - بل الحديث جداً - من شعر ونثر. ولكن وراء هذا وذاك شيئاً أعمق: وراءه مثال الحرية الذي يستطيع وحده أن يجعل الحياة محتملة، بل ومشوقة أحياناً. وهل نستطيع أن ننسى الصفحات الأولى من «الأيام» وكيف حل القصص محل «السحر» في نقل الصبي الضرب إلى عوالم فسيحة رائعة لا تشبه عالمه الضيق المحدود؟ أم يمكن أن نغفل عن تأثير هذه الحادثة الصغيرة التي جعلته يغير الكثير من طريقة حياته منذ تلك السن الطرية: حادثة التجربة التي أقدم عليها مرة بأن أمسك اللقمة بكتلتا يديه ليغمسها في طبق الإدغام؟ إنه لم يتعود أن ينفرد بطلعه كما ينفرد بالعماء فقط، بل تعود أن ينفرد بذلك أيضاً. وأصبحت هذه العادة التي جعلت العالم الخارجي بالنسبة إليه شبه معدوم ميباً لقوة رؤاه الباطنية التي تنزل منزلة الحقيقة أحياناً، بل ربما بدت له أقوى من الحقيقة الواقعة لأنها لا تعترف بالغياب ولا حتى بالموت.

خاض طه حسين معارك الواقع بشجاعة لا تجد لها نظيراً عند أحد من معاصريه، ووجد في عالم الفن - القصص والموسيقى - الحرية التي تتطلق بأجنحة الخيال نحو المثل الأعلى. لم ينكر أحد العالمين، ولكنه - أيضاً - لم يسمح لنفسه بالخلط بينهما. نعم، إن عالم الواقع يصبح زيباً تافهاً إذا هو خلا من ذلك المسعى الفاضل نحو الحرية، ولكن القصص الذي يصور الواقع يخطئ (إن لم نقل إنه يخسار) وينافق حين يزعم أنه «يحاكيه»، بل هو يحسن صنماً إذا قال إنه قاص يعرض هذا الواقع متحرراً من كل القيود، حتى لو زعم بعض الناس أن الفن نفسه يفرض «قيوداً» من نوع ما. يقول طه حسين في قصة «صالح»:

«وأما المتهمة الثانية فبعد أن سمعنا دفاعها الذي تزعم أنه نعى علينا وتأديب لنا، نقرر أن من حقها أن تستمتع بتعليقها التي هي الحرية الخاصة، ولكن في غير إسراف ولا جموح، لأن الإسراف في الحرية قتل لها واعتداء عليها.... ومن حيث إننا مع ذلك نقدر حاجة الحرية إلى أن تمد لها الأسباب ولا يشتد عليها التضيق، فقد قضينا بأن يلزمها الأرق المضى الذي تعانیه إلى آخر الصب» (١٨).

لطه حسين لغة قصصية تجعل تصنيفه بين كتاب القصة شبه مستحيل. وقد أحسن السكوت وجوز حين أخرجنا «الأيام» من مجموعة أعماله القصصية. إنها لون خاص من الكتابة يقوم فيه طه حسين باستخلاص تجارب حياته، فهي بهذه المثابة سرد لسلسلة من المخاطر والذكريات، لا تحظى فيها الحوادث الخارجية باهتمام كبير، مهما تكن كبيرة في ذاتها. بل إن قيمة الحادث، والشخصية أيضاً، تتحدد بما يخلعه عليهما أسلوب الكاتب، الذي لا يشي بانفعالاته فقط، بل بثقافته أيضاً، وإن ظل - شأن المحدث الكيس الأريب - يمسك عن فجاجة التعبير المباشر عن مواقفه وآرائه. على أنه حين يروى سيرته الشخصية يظل أهم ما يحرص عليه هو الأمانة في سرد الوقائع: لا يتزهد، ولا ينافق، ولا يرحم نفسه أيضاً من بعض الذكريات المؤلمة. أما حين يتخذ موقف القاص الذي لا يشارك في الحدث، إلا أن يكون مراقباً فقط، فهو يعطيك القصة من خلال رؤيته، جاعلاً من الوصف الخارجي والباطني كليهما بديلاً من التعبير المباشر عن انطباعات الكاتب؛ وهي السمة البارزة في المحاولات الساذجة الأولى في الرواية العربية الحديثة. بل إنه يلجأ إلى طريقة ما كان ليقدم عليها غيره: إنه يعلن عن وجوده قاصاً، له الحق المطلق في تشكيل قصته كما يشاء، كما أن لقارئه الحق المطلق في قبولها أو رفضها.

إن «أحلام شهزاد» شديدة الارتباط بالواقع من حيث الموضوع، شديدة الإنغال في الخيال من حيث الشكل. لقد كتبت بين شهري سبتمبر ١٩٤٢ ويناير ١٩٤٣، وبين مدينتي القلنس والإسكندرية، أي عندما كانت الحرب العالمية الثانية في آخر مراحلها، وقد أخذت تلوح في الأفق آمال في مستقبل أكثر أمناً وعدلاً. ولكن أوروبا كانت لا تزال رازحة تحت حكم النازي، وكانت الدماء على الجبهة الروسية لا تزال تسيل أنهاراً. لا يمكن نسيان هذا الواقع البغيض - ولو لفترة قصيرة - إلا إذا تحورنا من كل قيوده، وسمحنّا للحلم أن يحل مشكلة الحرب والسلام بمنطقه الذي يتجاوز منطق الساسة والعسكريين، فلندع شهزاد إذن، ولندعها «تحلم».

فـ «أحلام شهزاد» رواية مركبة، بل شديدة التركيب. من الناحية الفكرية، يمكننا أن نقول إنها دفاع عن الفن، من منطلق أن حياة الإنسان بدون المثل الأعلى الذي يصوره الفن ويصنعه لا تختلف عن حياة البهائم. فالفن توأم الحرية، والحرية تعني - قبل كل شيء - تحرر الإنسان من غرائزه، وأبشعها غريزة التسلط، التي تزين للأقوياء استعباد الضعفاء. ويمكننا أن نقول أيضاً إنها دعوة إلى السلام عن طريق تحرير الشعوب من حكم الطفانة، فالشعوب لا تريد الحرب، لأنها لا تظفر منها بغير الهلاك والدمار، ولكن الطفانة يشعلون الحروب طمعاً في مجد كاذب. أما من حيث الشكل، فـ «أحلام شهزاد» تتحرك على مستويين كلاهما خيالي. أما المستوى الأول، فيبدأ من قصة شهزاد المألوفة (وإن كانت مغممة بالدلالات الأسطورية) قصة المرأة التي تتغلب على وحشية الرجل بأن تبقى دائم التشوق إلى مجهول متشدد. وهنا يمكننا القول إن القصة الأساس تطور بإدخال قصة أخرى من جنسها. أي أن الكاتب لم يعد في حاجة إلى أن «يفسر» شهزاد بأنها الحرية أو الفن، فقد فعل هذا من قبل، وتكفيه الآن إشارات خفيفة للدلالة عليه. ولكنه يجعل لشهزاد مهمة

«لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأنني لا أؤمن بها ولا أدع لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أخذه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقرآته فليصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكوراً ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضاً...» ويجب أن تكون الحرية هي الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبينه حين أكتب أنا وقرأ هو»^(١٩).

أما شهزاد التي جعلها طه حسين مثال الحرية المطلقة، فقد جاوزت بشهريار في «أحلامها» كل ما مهدت به أحلامه في سالف الأيام. لقد طافت به الماضي والحاضر والمستقبل وهما يتناجيان وزورقهما يسبح بهما في بحيرة القصر. ولكنه حين يتألهها: «أليس يمكن أن ننأى عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟» تقول له:

«ليس ذلك في طاقة القصص يا مولاي. وإنما القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا، يخرج الناس منها ليعودوا إليها. هلم يا مولاي! ألا ترى إلى أن الزورق قد انتهى بنا إلى حيث دعانا إلى نفسه منذ حين؟ ألا تسمع دعاء القصر؟ إنه يلح علينا في أن نصعد لننعم كما كنا ننعم، ونأسي كما كنا نأسي»^(٢٠).

وبدلاً من أن تذهب ابنته إلى قصر أحدهم ملكة مكروهة، تقع في يده سبية ذليلة.

وقد كان شهریار فيما مضى يسمع قصص شهرزاد ويرضى عنه ويظهر بظاها، لا يتكلف له تأويل ولا تعليل، ولا يلتبس لألفاظها الواضحة السهلة معاني ملتوية معقدة، ولكنه الآن يسأل عن فائدة هذه من تكون وما تكون؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد؟ وهل هناك صلة بين قوتها الجامعة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التي تتسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها؟^(٢١)

وتشعر شهرزاد أن شهریار يعذبه الشك والقلق مرة أخرى. ولكنها لم تعد تخاف منه قسوة ولا فتكاً، وإنما هي تشفق عليه شفقة ملوأة الحب، فهي تسأله أن يتخلى أليماً عن مشاغل الملك، ويتقبل إلى جناحها ويقضى أوقاتها معها ينتزهاً في أرياض القصر. وهي تريه في هذه النزوات صوراً حية للماضى الذى تطهر من مظالمه وأخرى للمستقبل الذى سيجى بالسعادة للبشرية جمعاء، فيأخذ ما يشبه النشوة الصوفية، ويتمنى ألا يعود للقصر. ولكن القصة لا تنتهى هنا، فهذا ما فعله شهرزاد اليقظة، شهرزاد الأصلية التي أحبت شهریار ولم يكن لها هدف في الحياة إلا أن ترقى بوجدانه، أما شهرزاد الحالية، شهرزاد الجديدة التي يمكننا أن نصفها بالسياسية بما أننا بدأنا نؤمن مع شهریار بأنها هي فائدة بعينها، هذه الفائدة لم تنته مهمتها بعد؛ لقد بعثت إلى هؤلاء الملوك الغاضبين قائلة لكل واحد منهم إنها لن تزوج إلا ملكاً قوياً قادراً على هزيمتها في الحرب. إذن فهي تدعوهم جميعاً إلى حربها، فأى مخاطرة إن أباه الملك جزع أشد الجزع، وهو يظهر لنا ملكاً مستنيراً؛ فهو يأخذ عليها أنها استأثرت بذلك القرار الخطير دون أن تشرك شعبها في الأمر، وقد تعود الملوك أن يأمرُوا

جديدة أرقى، لقد جعلت من شهریار، فيما سبق، إنساناً، أما الآن فسوف تجعل منه ملكاً صالحاً. وهذه المبهمة الجديدة المستوحاة من الواقع السياسى المعاصر تحتاج إلى قصة لا تقل عن قصص شهرزاد القديمة إمتاعاً في الخيال، ولكنها ذات غرض تعليمى واضح، ولا بأس بهذا، ما دمنا نسلم بأن القصص إنما هو قصص وليس واقعاً، وما دام شهریار أو الإنسان الوحش، قد أصبح إنساناً مفكراً.

لن نخشى شهرزاد إذن كما اختفت شهرزاد القديمة بعد الليلة الأولى، ولن نتحول إلى مجرد صوت، كما أن شهریار لن يكون مجرد مستمع. إن التغير الخطير الذى طرأ على شخصية شهریار لم يتوقف، ومن لم ينجب أن يتابعه، وشهرزاد كذلك يجب عليها أن تعاونه وهو يرقى درجة جديدة في سلم الحضارة، ولذلك فلها هي أيضاً دورها في هذه القصة التي يمكننا أن نصفها بأنها استمرار لقصة الأساس. ولكن هناك أيضاً القصة الأخرى، تلك التي ستروى لشهریار. وقد جمع طه حسين بين البطة والراوية بحيلة طريفة، فجعل شهرزاد تروى قصتها الجديدة وهي نائمة! أو قل إنه جعل شهریار ينتبه كل ليلة على طائف يذكره بتلك الليالي القصصية التي لا تزال مستولية على وجدانه، فيذهب إلى جناح شهرزاد حيث يراها نائمة نومها الهادئ، ولكن صوتهما يحدثه بطرف من قصة «فائدة بنت ملك الجن».

وإذا كانت شهرزاد اليقظة قادرة على أن تحكى أعجب القصص، وتحضر السحرة والجن، فما بالك بشهرزاد النائمة التي تخلم؟ لقد كانت فائدة بنت ملك الجن كاسمها فائدة، وكانت مع ذلك قارئة للملكتب بارعة في فنون الحكمة. وقد تسمع بجماله ملك الجن وكل أرادها لنفسه، وبعث الخطاب إلى أبيها الملك، وهي تردهم دون مجاملة، حتى عجب أبوها من أمرها، وخاف أن يجتمع هؤلاء الخطاب الموترون على حربه،

للكفاح في سبيل التقدم، سواء أكتنا نتكلم عن سيرة طه حسين شخصياً، أم عن عصر طه حسين. ولكن طه حسين لم يقلع حلاً لمشكلة الطغيان، التي يمكن أن تنشأ عن هذا الثالث نفسه. أليس الفرد الطاغية - كما يقول هيجل - هو النموذج القبيح لاحتكار الحرية؟ ومن كانت له كل الحرية فله أيضاً كل القوة. وما الذي يمنعه من أن يتخيل حتى يبلغ بخياله أسباب السموات؟

فلنقل إن هذا المثل الأعلى لا يتم بغير «الحب»، الحب الذي لا يعنى الاستعثار بالمحبوب، بل المخاطرة بالنفس في سبيل المحبوب. وهي صفة رابعة من صفات «شهرزاد» طه حسين، في الواقع والقصاص، في اليقظة والأحلام.

فيطاعوا، وتعودت الشعوب أن تدع لأوامر الملوك ولو سعت إلى هلاكها. ولكن الأوان قد آن لإشراك الرعية في الأمر.

أما فائدة، فقد كانت تملك قوة جبارة حقاً. إنها قوة السحر، وهؤلاء الملوك الذين أرادوا الحرب طغياناً وكبراً قد وقفوا بجيوشهم عند أسوار المملكة لا يستطيعون حراكاً، فلا هم يتقدمون غاوين ولا هم يرتدون منهزمين. فلم يبق لهم بد من أن يستأثروا، فتردهم فائدة إلى شعوبهم لتصنع بهم ما تشاء.

لقد جعل طه حسين «شهرزاده» رمزاً للمثل الأعلى، ورأى هذا المثل الأعلى مزيجاً من الحرية والخيال والقوة. وقد يقال إن هذا الثالث هو المعنى العميق

الهوامش:

- ١ * الملاحظات التاريخية الواردة في هذا المقال مستقاة من المرجعين الآتيين:
- إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين - إعداد عبد الرحمن بدوي - ١٩٦٢.
- طه حسين (في سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر) تأليف وإعداد حمدي السكوت ومارسوت جوز (قسم النشر بالجامعة الأمريكية - ١٩٨٢).
- (١) توفيق الحكيم بين العذبة والرجاء في كتاب مخطوطات في القلعة (ط ١، دار الحرية، د. ت) وأقيمت في مصر المقالة بأنها نشرت في مجلة الحديث (حلب) سنة ١٩٣٤.
- (٢) بدأ نشر قصص علي حاضن السيرة في مجلة الرسالة في أوائل سنة ١٩٣٣.
- (٣) ظهرت الطبعة الأولى من مع المختص سنة ١٩٣٦، وكان مشغولاً بتأليفه في الوقت نفسه الذي اشترك فيه مع توفيق الحكيم في تأليف روايتهما القصر المسحور كما سيرد في سياق هذا المقال.
- (٤) «شجرة الزؤان» ١٩٤٤.
- (٥) ظهرت في السنوات ١٩٤٥ و ١٩٤٥ و ١٩٥٠ على الترتيب.
- (٦) «أهل الكهف» مجلة الرسالة ١٥ / ٥ / ١٩٣٣، وجمع ضمن كتاب فصول في الأدب والقلع ١٩٤٥.
- (٧) «شهرزاد»، جريدة الوادي ١٣ / ٦ / ١٩٣٤، وانقل عن فصول في الأدب والقلع ص ١١٥.
- (٨) «الألحاح»، الدار البيضاء ١٧ / ٦ / ١٩٣٤. عن فصول في الأدب والقلع.

- (٩) مذكرات طه حسين (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧، وكانت فصوله الثلاثة عشر الأولى قد نشرت في مجلة «أبصار» بين ١٩٥٥ / ٣ / ٣٠ و ١٩٥٥ / ٦ / ٢٩ و ١٩٥٥) ونشرت «المذكرات» ضمن «الأعمال الكاملة» لطه حسين (دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٤ - ١٩٨٠) المجلد الأول، على أنها الجزء الثالث من الأyam.
- (١٠) الفصل المصنوع من المذكرات.
- (١١) بدأ نشرها من المجلد الأول مجلة «الرواية» (أول فبراير ١٩٣٧).
- (١٢) بروكسا أو مشكلة الحكم (الطبعة ١٤ / ١٩٣٩). عن «الصول في الأدب والنقد» ص ١٤١.
- (١٣) انظر مقالته مع أدبنا للمصيرين (الطبعة ١٠ / ١ / ١٩٣٩). وقد انتخب بها مقالاته النقدية في تلك المجلة، كما انتخب بها كتابه «الصول في الأدب والنقد».
- (١٤) إلا أن تكون رواية اشترك في كتابتها القصصيات العراقيان جبرا لإبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقد سمعت هذا الخبر من جبرا أثناء اشتغالهما بتأليفها، ولم أطلع عليها، وقد نشرت عام ١٩٨٣.
- (١٥) الأعمال الكاملة ج ١٤ ص ١٥.
- (١٦) م. د. ص ١٠٠.
- (١٧) م. د. ص ١١٩.
- (١٨) م. د. ص ١٣١ - ١٣٢.
- (١٩) م. د. ج ١٢ ص ٧٧٨ - ٧٧٩.
- (٢٠) م. د. ج ١٤ ص ٥٩١.
- (٢١) م. د. ص ٥٣٠.



جذليات البنية السردية المركبة

فى لىالى شهرزاد ونجيب محفوظ

صبرى حانظ *

لا ينفصل عن وعيه بمثل هذا النوع من القص الذى بلغ ذروة نضجه وتبلوره مع إبداعه أمهات النصوص السردية، ومعرفته بمواضعها، وتسليمه بقواعد الاستجابة إليها. وقد استطاعت هذه النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعا من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوماً على مخاطبة القارئ الذى تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه والتسلية وتجدها المستمر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التى تعتمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية، قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير، بل على إدارة حوار خصص مع واقعه، لأنها تنطوى فى بؤى السرد منها على جل هموم هذا الواقع المتحول أبداً، المتبدل دوماً، والذي ينطوى فى كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجواهر الإنسانية الذى تجتث هذه النصوص فى إرهاب الوعى به والتعامل معه.

تتسم النصوص السردية الكبرى من نوع (ألف ليلة وليلة) بمجموعة من السمات والخصائص تتيح لها نوعاً من التوالد السردى المفتوح الذى يوشك أن يكون لانهائياً فى تشكيلاته القصصية، لأن هذه الأعمال تجعل عملية القص نفسها مدار استقصاءاتها ومجال انفتاح نصوصها اللانهائى على احتمالات تأويلية لا تعرف الحدود، وأيضاً لأنها تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصلية فى النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسعى الإنسان للمعرفة، ونزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه، وأن تدبر معها جدلاً لا ينتهى. وربما كانت هذه النصوص السردية الكبيرة هى التى صاغت هذه النزعة وأرهفت وعى الإنسان بضرورتها وبحاجته المستمرة إليها. لأن وعى الإنسان بأنه حيوان قاص، مولع بالحكايات، توافى إلى الدخول فى شباكها المغوية،

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن.

(١) تنوع النص ومنطق بنيته السردية:

و(ألف. ليلة وليلة) نص من هذه النصوص العظيمة التي عاشت في الثقافة العربية عبر قرون عدة، بل استطاعت أن تتجاوزها إلى غيرها من الثقافات الإنسانية المختلفة التي قرأت جميعها (ألف ليلة وليلة)، واستمتعت بما تتضمنه من قصص مذهشة، واستوعبت بعض رؤاها، وتأثرت بها في إبداعاتها المختلفة. ولا يوازي قدرة (ألف ليلة وليلة) على عبور الزمن إلا قدرتها على تحدى أية محاولة لتأطير بنيتها السردية في قالب أو جنس أو إطار سردي محدد. ذلك لأن ثراء النص، وتعدد مفاصله القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه. ففيه من الخيالي والعجائبي قدر ما فيه من الحقيقي والواقعي، وفيه من الإباحية والشبق قدر ما فيه من الحب العذري والقيم الأخلاقية النبيلة والمواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والغيلان قدر ما فيه من القصص الديني والمغامرات الروحية، وفيه من ضروب الشر والسحر والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التي تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التي لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل، وفيه من المأسى الضخمة والفواجع المبكية قدر ما فيه من الملاحم الخفيفة والفكاهات اللطيفة، وفيه من قصص البشر وأمورهم قدر ما فيه من قصص الطير والحيوان. ومع هذا كله، استطاع النص احتواء كل هذه الصيغ المتباينة في بنية سردية جامعة، لها وحدتها وتماسكها اللذان يحسبهما عليهما الكثير من النصوص القصصية المشابهة، لأن الوحدة في (ألف ليلة وليلة) لا تنهض على منطق الترابط البسيط بقدر ما تنهض على منطق الجدول الصوفي الذي يرى الوحدة في التنوع. وقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) المحافظة على هذه الوحدة الفريدة التي

لا تناظرها في الكثافة والتعقيد إلا وحدة الكون الفلسفية ذاتها، دون أن تربط بين أبعادها وتفاصيلها السردية بخيوط واحدة، كما هو الحال في الملاحم الإنسانية الكبرى من (المهابهارتا) أو (الرامايانا) في الهند، حتى (الإلياذة) أو (الأوديسة) في اليونان.

صحيح أن هناك عددا من النصوص السردية الإنسانية الكبرى التي تنطوي مثل (ألف ليلة وليلة) على وحدات سردية متباينة، لكل منها استقلالها القصصي عن غيرها من وحدات النص الأم، إلا أن الترابط بين هذه الوحدات أكثر مباشرة وأقل وثاقا وتكتيفا عما هو في (ألف ليلة وليلة) التي توشك الرابطة بين وحداتها القصصية أن تكون من ذلك النوع الذي يربط حجارة الهرم بعضها ببعضها الآخر دون ملاط أو مواد لاصقة. وقد استطاعت فرمال غزول في دراستها الشائقة عن منطق البنية أو منطق شعرية النص في الأسفار الهندية الخمسة أو (البانثانانترا Panchatantra) و(ألف ليلة وليلة) ^(١) أن تعقد مقارنة مضيفة بين تماسك البنية الكلية للعمل في (ألف ليلة وليلة) وفي (البانثانانترا) ^(٢). وتنطلق هذه المقارنة من أن ثمة مجموعة من العلاقات التكوينية التي تربط (ألف ليلة وليلة) ببنيتها من النصوص المشابهة في الثقافات المختلفة، لكن وثاقا العلاقة التجميعية بين العاملين الكبيرين، لا تنفي وجود اختلافات جوهرية في منطق البنية السردية لكل منهما. وقد أبرزت الدراسة الأواصر التي تربط بين العاملين؛ حيث يقع العملاق ضمن إطار بنية واحدة تقيم حوارا بين القصة الإطار والقصص الكثيرة المروية داخل هذا الإطار السردى. لكن اختلاف الهدف من العاملين أدى إلى اختلاف البنية نفسها؛ خاصة فيما يتعلق بالوحدة الكلية للنص. فالبانثانانترا تقرر في استهلالها أن الغاية من رواية قصصها هي «تعليم فن الحياة العملية» بينما تسر شهرزاد لشقيقتها دنيازاد بأن غايتها هي دفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها، وشتان بين أن تكون غايتك تعليم فن

تماسكها الداخلى عن المباشرة والتبسيط. صحيح أن هذه الغاية تنطوى هي الأخرى على تأديب الملك وإصلاحه عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس، لكن شهرزاد، على العكس من فيثونشارمان أو يبيديا الحكيم، لم يكن باستطاعتها أن تصارح الملك بغايتها من قص حكاياتها عليه، ومن هنا لم يكن من حقها أن تخلص من حكاياتها بالمواعظ والحكم التى تحيل معظم خرافات (البانتشانترا) إلى أمثولات رمزية بسيطة ذات صيغ ثابتة أو مقولبة Formulated Allegory، وإنما كان عليها أن تخفى غايتها التعليمية تلك، وأن تبالغ فى إخفاؤها إلى أقصى حد، وأن تجعل من عملية القص شبكة مفوية تقتض فيها مخاوف شهرار الملك وتحيزاته، وتفك عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوما جديدا، أو حياة جديدة تظل شروط استمرارها معلقة من جديد بحبال القص الروائية التى عليها أن تشد بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبه عليهن.

ومن هنا، فإنه إذا ما كانت قصص (ألف ليلة وليلة) تنطوى على أى أمثولات، فإنها من النوع الذى تدعوه فريال غزول بالأمثولة الرمزية Symbolic Allegory التى تتسم بقدر أكبر من التكثيف والسهولة بالمقارنة بنبات الأمثولة المقولبة وجمودها^(٣)، ذلك لأن على شهرزاد إغراق الملك فى بحر حكاياتها حتى تضمن استمرار حياتها بدلا من الخروج به من بحر الحكايات إلى بر الحكم والمواعظ؛ حيث يلتقى من جديد بأفكاره الثابتة وممارساته القديمة التى دفعته إلى الزواج كل مساء من عذراء وقتلها فى اليوم التالى. لأن ما يواجهنا وراء قناع القصص فى (ألف ليلة وليلة) هو «حالة عقلية وتوجه نفسى أكثر منه رسالة اجتماعية واضحة ... إذ توجهه إلى طبقات النفس العميقة أكثر مما توجهه إلى الطبقات الاجتماعية السطحية»^(٤) كما هو الحال فى (البانتشانترا). وتؤكد فريال غزول فى نهاية دراستها

الحياة العملية intelligent living أو الحياة المرعرة بالحكمة savoir vivre وأن تكون هى الحياة نفسها survive، مجرد الحياة فى حد ذاتها plain living، ودفع للموت المسلط عليها. وهذا الجون الشاسع بين الهدفين هو الذى خلق الفوارق الكبيرة بين البنية السردية لكل منهما. لأن الدافع من العمل قد ترك مسحه على طبيعة الأداة التى يتطور عبرها هذا الدافع. كأن النص الشهرزادى العظيم كان واعيا بأهمية ما يدعوه النقد الحديث بدوافع الأداة motivation of device بل بدوافع البنية السردية ذاتها motivation of structure قبل اكتشاف النقد لهذه المفاهيم بمدة قرون.

فقد أدت الغاية التعليمية التى تعلن عنها (البانتشانترا) فى إطارها الاستهلالى إلى تنظيم العمل موضوعيا فى كتب خمسة أولها عن فقدان الأصدقاء، وثانيها عن كسبهم، وثالثها عن الغربان واليوم، ورابعها عن فقدان المكاسب، وخامسها عن الأفعال التى لا تدرس عواقبها. وهى كتب مستقلة؛ إذ يتناول كل منها جانبيا من جوانب العملية التعليمية ذاتها، ومجموعة من الدروس المصاغة فى قالب خرافات الحيوان التى تبلور عبرها دليل لإرشاداتها الحكيمة لقواعد التعامل الاجتماعى بين البشر. ومن هنا كان ترتيب القصص والأحداث فيها يخضع لاعتبارات موضوعية تتجمع فيها القصص حول مجموعة من الغايات المترابطة لتجسد كل قصة، فى النهاية، الدرس الذى تهدف إلى توصيله إلى القارئ من ناحية وإلى الملك من ناحية أخرى. لأن الإطار الذى يضم هذه القصص - كما نصرف من نسختها العربية (كليلة ودمنة) - هو إطار الحكيم المعجوز فيثونشارمان أو «يبيديا الفيلسوف» فى النسخة العربية، الذى يريد تأديب ملكه وتقديم النصيح له، عله يترك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس.

أما (ألف ليلة وليلة)، فإن غاية القص فيها من نوع مغاير كلية، وهذا ما نأى يبيتها السردية ويمتطق

طولها بنيتها. فلو انكشف القصة لوقع الموت ، موت القصة وموت راويته معا ، لأن النص يوحد بين حياة الراوية وحياة قصتها ، ويخلق كلاهما بالآخر.

أما ثابتهما ، فهي الرسالة أو مجموعة الرسائل المترابكة التي تتكون منها كل حكايات (ألف ليلة وليلة) العديدة والمتباينة. وهي رسائل تستهدف شهرزاد أن تبلغها لشهرزاد ، وأن تصله دلالاتها باستمرار ، لأن وصول هذه الدلالات هو الذي يسهم في إخفاء الرسالة الأولى ويشارك في تحقيقها لغايتها المضمرة في الوقت نفسه. ومن هنا ، فإن هدف الرسالة الثانية مرتبط عكسيا بالرسالة الأولى ، وبضرورة تشويق الملك للاستماع للمزيد من الحكايات باستمرار ، لأن شغفه بها وتعلقه بقدرتها التوليدية على إنتاج حكايات جديدة على الدوام هي أداة تحقيق الرسالة الأولى التي تستهدف استخدام مجموعة الرسائل الثانية لتغيير شهرزاد نفسه بسلطة القصة المغيرة. هنا نجد أننا بإزاء هدفين ، أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين. تستهدف أولاها الإمعان في التغيير حتى يحول التغيير نفسه دون كشف غايتها السرية ، وتهدف الثانية اجتذاب الملقى إليها حتى ينصرف عن الأولى ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهرية ؛ حيث لا تتحقق هذه الرسالة إلا بإخفاء غايتها في طولها بنيتها كما ذكرت. وتصور العلاقة بين هذين الهدفين المتعارضين جذلية الإضمار والمكاشفة التي تنهض عليها آليات البنية السردية ذاتها ، وحركة العملية التفسيرية فيها ؛ بحيث تصبح المكاشفة هي أداة الإضمار والإخفاء ، وتساهم استراتيجيات الإضمار والإخفاء في توليد المزيد من المكاشفات.

لأن تحقيق الهدف التعليمي من هذه الرسالة ، وهو تغيير شهرزاد وثقافته ، يتم في ظل مجموعة من علاقات القوى المناقضة لتلك التي تنطوي عليها العملية التعليمية عادة. فالمعلمة (شهرزاد) في هذه الحالة في وضع أضعف من وضع تلميذها (شهرزاد) ، بل هي أسيرة إرادة

تلك ، وبعد مقارنة منطق القصة والشخصيات والحبكة واستخدام الأمثال والحكم في المعلمين ، أن الفارق الجوهرى بين منطق البنية السردية في (البانتشانترا) و(ألف ليلة وليلة) يرتبط بأن المنطق القصصى في الراتمة الهندية يتجمع من أجل الإبلاغ ، بينما يتفاعل في الراتمة العربية من أجل الكينونة ، ومن هنا كان القصة نفسه هو جوهر العمل وماهيته في (ألف ليلة وليلة) (٥).

(٢) القصة الإطار وجذليات الوحدة السردية:

فمنطق السرد ، أو بالأحرى منطق الوحدة البنيوية في العمل كله ، يقوم على الجدل العميق بين القصة الإطار (قصة شهرزاد الملك مع النساء ، ومحاولة شهرزاد استخدام القصة لتدبر به عن نفسها الموت) والقصص العديدة التي سردها شهرزاد في لياليها الألف. ويعتمد هذا الجدل على ضرورة إخفاء الرسالة أو تشفيرها في شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبل الرسالة في فك الشفرة. فلو نجح شهرزاد في فك شفرة الرسالة الشهرزادية الأناسية في الليالي الأولى لما كانت (الليالي) ، ولما نجح القصة في انتزاع الزمن من برائن العلم واستخلاص الحياة من قبضة الموت. وهنا لابد من التمييز بين رسالتين أساسيتين ؛ أولاها هي الدافع الأساسى من القصة كله كما تؤكد لنا القصة الإطار ، وهو أن تنجح شهرزاد في إنقاذ حياتها من الطمع وكسب الزمن اللازم لتهديب الملك ، وحته بشكل مراوغ وغير مباشر على تغيير موقفه من المرأة. وأداة شهرزاد لكسب الزمن هي إلغاء الوقت أو تعليقها ، وليس أفعل في هذا الصدد من القصة نفسه الذى يقتصر الزمن في شبكة الحكايات ، ويتيح لشهرزاد إلغاء الإرادة الشهرزادية مؤقتا ، حتى يقلع شهرزاد عن عادته المدمية. ولو اكتشف شهرزاد حقيقة اللعبة لكان معنى هذا انتهاء اللعبة في لحظة الاكتشاف ذاتها. ومن هنا ، فإن اللعبة ذاتها تعتمد في استمرارها على «طلسمتها» في الأسرار ، أى على إخفاء غايتها في

«حيث لا يتوزع البراهمان بين الكائنات، وإنما يحل فيهم وكأنه قد توزع وتقسّم، فهو سر وجود كل الكائنات إذ يحل في كل القلوب. فبراهمان هو سر وجود كل الوجود وهو سر وجود كل الالاموجود»^(٧).

ولذلك يمكن القول أن فيشنوشارمان - برغم وجوده في مرتبة أدنى من الملك في علاقات التراتب السياسية - يتمتع بقوة أكبر منه عندما يتعلق الأمر بعملية التعلم بسبب مكانته الدينية والارتباط الوثيق بين الدين والعلم في الثقافة الهندية وفي غيرها من الثقافات الإنسانية. ومن هنا، كانت بنية القصة الإطار في (الباتشاتانترا) «بنية غير درامية بالمقارنة بالقصة الإطار في (ألف ليلة وليلة)»^(٨).

فبنية (ألف ليلة وليلة) تختلف عن ذلك كلية، لأن توتر علاقات القوى الدرامية داخل الإطار، وإدخال الموت طرفاً في المعادلة:

«يجعل إطار (ألف ليلة وليلة) يحوم باستمرار فوق خطابها السردى كله، بينما يتراجع الحكيم فيشنوشارمان بطلاقاته اللفظية إلى الخلفية عندما تبدأ أمثولاته وخرافاته في التفتّح، ولهذا تأثيره الكبير، لأنه يمكن القارئ من التركيز على قصص (الباتشاتانترا) واستخلاص موعظاتها الأخلاقية. أما في (ألف ليلة وليلة)، فإن مضمون ما قصه شهرزاد أقل أهمية، لأن العنصر الجوهرى فيها هو هذا التجاور بين امرأة محكوم عليها بالموت عند الفجر، تحكى لنا قصصاً تؤجل بها تنفيذ الحكم، إنها حالة شهرزاد التي تأسر وتستحوذ على الانتباه بالقدر نفسه الذى تفعله حكاياتها. وعلاوة على ذلك، فإن البداية النمطية، به «بلغنى

هذا التلميذ الطاغية الذى يمكن أن يدفع بها للنطع فى أى وقت يشاء. وهى أسيرة له مرتين: مرة بحكم علاقات السلطة السياسية، وأخرى بحكم علاقات القوى الجنسية. فشهرزاد من الرعية وتلميذها هو السلطان المستبد نفسه، وشهرزاد امرأة وتلميذها رجل ينتمى إلى ثقافة «الرجال قوامون على النساء»، وشهرزاد زوجة وتلميذها هو الزوج الذى ندعوه فى ثقافتنا بـ«رب الأسرة ورأس العائلة». ومع ذلك، فقد اختارت المعلمة «شهرزاد» بمحض إرادتها قبول التحدى، وراحت على تغيير علاقات القوى الجائرة تلك، وشرعت فى ترويض التلميذ وإدخاله إلى فرائس المعرفة، حيث تلقنه القصص دروس العقل والمعرفة، وتستزع منه أهواء العاطفة أو بالأحرى تخضعه لعملية تدريب طويلة ترفى به فى معراج العقل والحكمة، ويتعد به عن رؤى الرجل الصراعية، وتقرب به من رؤى المرأة التكافلية»^(٩).

لذلك، كان من الطبيعى أن تكون بنية الحكايات الشهرزادية هى عكس بنية الحكايات الهندية، فى (الباتشاتانترا)، أو بنية أية حكاية تعليمية تستهدف إيلاخ رسالة واضحة للمتلقى، وصياغة هذه الرسالة فى نهاية الأمر فى قالب الحكمة، أو المثل أو الموعظة الحسنة. فالبنية السردية فى النصوص الهندية، وهى بنية تعليمية بالدرجة الأولى، تعتمد على المباشرة، وتستخدم الأمثلة ذات البعد التأويلى الواحد. لأن القصة الإطار فى (الباتشاتانترا) تنطلق من علاقات قوى تعليمية طبيعية؛ حيث الحكيم الشيخ فيشنوشارمان، وهو براهمان، ينصح الملك فى قالب يتسم بالحصافة والرفق، ولكن لا تخفى على البصير رسالته. صحيح أن الملك هو صاحب السلطة السياسية، وهذا هو سر الحصافة واستخدم الأمثلة فى تعليمه، لكن الحكيم فيشنوشارمان صاحب سلطة دينية، لأن البراهمان له نوع من السلطة المطلقة التى يستمد منها كونه أحد التجليات البشرية للإله أو جزءاً لا يتجزأ من الروح الكونية الكبرى:

وقت واحد. أولاها هي الوظيفة التشويقية التي تقتنص الملك في شبكة القص، وتخابط الطفل الذي فيه بإيقاظ حب الاستطلاع لديه، وإرهاق رغبته في معرفة ماذا بعدا، والتشويق هو العنصر الأساسي في كل قص، وهو جوهر العملية السردية الذي اخترعته شهرزاد وورثه العالم عنها كما يقول فورستر^(١٠). ودون نجاح التشويق في (ألف ليلة وليلة) في التغلب على نزعة الملك للانتقام من النساء، لن يجد الملك مبررا للإبقاء على حياة شهرزاد ليوم جديد، وهو لذلك الوظيفة التي تشير إليها (الليالي) باستمرار باستخدامها تلك الصيغة السحرية: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح». فالكلام المباح له وظيفة إرجائية وهي تأجيل الموت، وإضاعة الليل بنور الحكايات حتى تقتنع أسام قدرته للبهرة ظلمة الوسواس التي تدفع الملك إلى الرج بعروسه إلى أيدي السيفاء والإجهاز بذلك على استمرارية القص نفسه. والكف عن الكلام المباح له كذلك الوظيفة الإرجائية نفسها، لأنه يرجع القص ويطبق الزمن معه، وهو هنا توظيف للصبغة ببراعة النص نفسها في توظيف الكلام.

ولهذه الوظيفة الإرجائية غاية مزدوجة، لأنها ترجى الموت المسلط على عتق شهرزاد ونصها مباحا، ولكنها تؤكد في الوقت نفسه أن هذا الإرجاء هو سر حياة القص وحيويته، إذ تربط هذه الوظيفة القص بالليل، والسكوت بالنهار، في محاولة إقامة تناظر بين القص والحياة. فكلما أدرك شهرزاد الصباح اكتسبت معه يوما جديدا أرجأت فيه الموت، وجعلت القص واهبا للحياة. لأن الليل الذي كان يفرض للموت لكل امرأة في الصباح قبل قدوم شهرزاد، أصبح بقدرة القص السحرية يهب الحياة ليوم جديد. لا الحياة التي تتخطى في كلماته وما يدور بحكاياته، ولكن الحياة التي تضمن له الاستمرار إذا ما أقبل الليل مرة أخرى. فإذا كان الليل رمز الموت، لأنه «زمن الميتة الصغرى» كما يقول الصوفيون، فقد جعلته

أيها الملك السعيد، والنهاية الثابتة، «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»، لكل ليلة من الليالي في (ألف ليلة وليلة) لا تقوم فمحسب بوظيفة علامات الترتيب أو التقسيم في النص، ولكنها تذكرنا أساسا بمأساة شهرزاد^(١١).

ودراما الإطار التي لا يمكننا نسيانها - وقد رقصها النص في طوايا السرد، وجعلها أداة ترتيبه وتقسيمه إلى وحدات أقرب إلى الفصول، ولكن لأنها ليل وليست فصول تذكرنا دائما بعنصر الزمن، وبالتالي بالموت المسلط على النص وزاويته معا - هي التي تكسب بنية (ألف ليلة وليلة) تلك الحيوية الدرامية الفائقة.

(٣) الوظائف السردية المترابكة في ألف ليلة:

هذا التذكير المستمر بالإطار في النص لألف مرة ومرة، يفتوى على تأكيد فاعليته، بشكل مستمر، في البنية السردية، وعلى دوره في إضفاء نوع من الوحدة الجدلية على العمل كله. لكن هذه الوحدة الجدلية تتحقق أيضا من خلال تضافر هذا الجدل المستمر بين الإطار السردى والتقسيم المروية داخله مع الوظائف السردية المتعددة والمترابكة في النص كله. لأن هذه الوظائف نفسها هي أداة الإطار في تحقيق رسالته، وفي رفع لمة الموت المطلقة لا على رقبة شهرزاد وحدها، وإنما على أفتاق كل بنات جنسها كذلك. لأن القصص المتنوعة المروية داخل هذا الإطار كل ليلة وقبل أن يدرك شهرزاد الصباح، هي التي تعتمد مواصلة إضفاء الرسالة في نايها تفصيليها، وقد حكم عليها بمواصلة السرد، لأن التوقف عنه قبل اكتمال الهدف منه سيؤدي إلى موت الراوية، وموت القص معها. فليس لدى شهرزاد ما تخفى به هدفها إلا التفاصيل السردية ذاتها، وجذليات علاقاتها وتراباتها، وما يتولد عن هذه الجذليات من آليات تقوم في النص الشهرزادى بأكثر من وظيفة في

وعرضية حياته نفسها، وطبيعة قيمه الأخلاقية، وحدود عالمه العياني وقدراته الجسدية، ومحدودية الزمان والمكان، والانحصار في حدود جنس واحد وجسد واحد^(١١)

وغير ذلك من الرواسي.

وتستخدم (ألف ليلة وليلة) هذه الوظائف الأربع؛ التشويقية والإرجائية والتوليدية والفانتازية، لخلق البنية التشفيرية المعقدة في العمل كله، التي تدبر فيه القصص المعجبية، والحكايات الغريبة التي تربوها شهرزاد للملك، جعلها الفعال مع القصة الإطار^(١٢)، أي مع الواقع الذي يصدر عنه العمل ويمارس فعاليته فيه. فدألف ليلة وليلة) من النصوص النادرة التي تنطوي بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد في تغيير الواقع. لأن النص لا ينتهي إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرحة لألف ليلة كاملة ففتح فيها النص قوسا كبيرا بدأ فيه بقصة «حكاية التاجر مع العفريت» وانتهى بقصة «معروف الإسكافي»، وطاف بنا بين البداية والنهاية بالعشرات من القصص والحكايات التي تشكل مسحا لكل أشكال السرد المعروفة لدى البشر حتى عصرها، ثم عاد بنا في النهاية، في الليلة الواحدة بعد الألف، إلى القصة الإطار من جديد ليخبرنا أن شهرزاد الولود التي لا يفيض نبع خلقها قد أنجبت للملك أثناء هذه الفترة ثلاثة صبيان جاءته بهم في نهاية الليلة الواحدة في مشهد مسرحي مؤثر:

«لثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشى وواحد يحمي وواحد يرضع ... ووضعتهم قدام الملك وقبيلت الأرض وقالت يا ملك الزمان ان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تمتقني من القتل أكراما لهؤلاء الأطفال فانك إن

شهرزاد بحكاياتها رمزا للحياة المترعة بأعجب القصص وأغرب الحكايات. وإذا كان النهار رمز الحياة، فقد جعلته شهرزاد قبر حكاياتها التي لا بد أن تسكت عنها كلما أدركها الصباح. وعلى شهرزاد الانتظار حتى يهبط الليل من جديد، في دورة يتعاقب فيها الليل والنهار بطريقة تتخلق معها الوظيفة الثالثة للقص وهي الوظيفة التوليدية.

فلكل قصة مهمها طالت نهاية، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القص التقليدي، لأن نهاية القص قبل الألوان، وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها دولة، تعني الموت بالنسبة إليها، ومن هنا كان عليها أن تخترع هذه البنية التي يتوالد فيها القص بلا نهاية. وهذه الوظيفة التوليدية للقص الشهرزادي، الذي يشبه في هذا المجال المروس الشعبية الروسية التي كلما فتحتها وجدت في داخلها عروسا أخرى، ما أن تفتحها بلورها حتى تجد بداخلها عروسا جديدة وهكذا هي التي تجمل لهذا القص الشهرزادي استمراره ودورته الأبدية كدورة الحياة والموت أو دورة النهار والليل. فقدر القصة الشهرزادية هو أن تولد قصة جديدة قبل أن تبلغ نهايتها حتى يستمر القص وتستمر معه دورة الحياة. وحتى ترمف شهرزاد من قدرة هذه الوظيفة على الاستمرار، كان عليها أن تلجأ إلى الوظيفة الرابعة، وهي الوظيفة الفانتازية التي تحكم بها اقتناص الملك في شبكة القص خلا يهرك أن للقصة نهاية، أو أن المروس الجديدة التي وجدها داخل المروس القديمة ليست إلا تنوعا آخر عليها، وأن ثمة قصة أخرى قد تولدت من داخل القصة الجديدة دون أن يلحظ ذلك. لكن أخطر جوانب الوظيفة الفانتازية هي أنها تستخدم كل العناصر المقارقة للواقع والكائنات الغارقة للطبيعة:

«لتشجدي فرضياتنا الراسخة عن الواقع بالنسبة للكثير من الأمور المهمة، بما في ذلك طبيعة العالم، ومكان الإنسان فيه،

ومن يتأمل ترتيب السرد هنا، يجد أن شهرزاد قد بدأت تكشف عن أوراقيها، وتبته الملك إلى الأمر الواقع الذي خلقته عبر ألف ليلة وليلة من القصص المستمر، حكمت له فيها أحاديث السابقين ومواعظ المتقدمين، وغيرت أثناء هذا القصص قواعد اللعبة وعلاقات القوة في المواجهة بينهما. ثم بدأت بأن طلبت منه، بعد ذلك التنبيه إلى ما قصته عليه من حكايات، طلباً غامضاً لانزال تمارس عبره شيئا من لعبة الإضمار، وقررت قبل أن تفصح له عن حقيقة طلبها أن تحيط نفسها بذكرها هي قبل أن تواجه ذكره مخاوفه القديمة بمطلبها الأنشوي الذي يحررها هي وبنات جنسها من القتل. وإحاطة نفسها بأولادها الذكور الثلاثة فيه نوع من المواجهة الضمنية بهم له، ومن تأكيد تغير معادلة القوة بين الطرفين وقد تحولت شهرزاد من المرأة التي كانت تواجه ظليان رجل، ومن مجرد فرد من الرعية لزاة الملك، إلى أم الذكور ووالدة ولي العهد الذي سيحل محل الطاغية القديم. عند ذلك فقط، وبعد أن تحيط نفسها بأولادها الذكور، تبدأ لعبة المكاشفة وتفصح عن مطلبها، وتربط مصيرها هذه المرة بمصير الأولاد الذكور، ولا تقنع إلا عندما يؤكد لها أنه قد عفا عنها قبل مجيء الأولاد وليس بسببهم. لأن غاية شهرزاد من القصة تجاوز مجرد الحياة إلى رد الاعتبار للبراة والثناء عليها.

من هنا، كانت أهمية رد شهرزاد في نهاية (ألف ليلة وليلة) وتبريره عتقها من ظلمه ورحماته:

«باشهرزاد والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحررة نقية بآرك الله فيك وفي أبيك وأمك، وأصلك وفرعك وأشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك»^(١٢).

في هذا الرد يعترف الملك بأسبقية عفوه عنها على مجيء الأولاد، وبتأثير هذا العفو باعتباره بقاء شهرزاد

قتلتني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولاجدون من يحسن تربيتهم من النساء فتند ذلك بكى الملك، وضم أولاده إلى صدره وقال: باشهرزاد والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحررة نقية. بآرك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على اني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك»^(١٣).

هذه النهاية السعيدة التي يؤكد بها النص انتصار القصة على الموت، ويعلم فيها الملك على وزيره ومدينته توبته عن قتل النساء: «زوجتي ابتكت الكريمة التي كانت سببا لتوتني عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية، ورزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة»^(١٤)، لها عدد من الدلالات المهمة المرتبطة بتعميد الوظيفة التشهيرية في النص. فهي نهاية تبدو للوهلة الأولى كأنها تعلق العفو بمشيئة الملك، ولكننا إذا ما تفحصناها جيدا، سنجد أن الأمر غير ذلك؛ فشهرزاد هي التي قررت إنهاء الليالي بعدما أكملت قصة «معروف الإسكافي». لم تبدأ قصة جديدة، ولا عللت إنهاء الحكايات بإدراك الصباح لها، وسكوتها عن الكلام المباح كالعادة، وإنما:

«قامت على قدميها وقيلت الأرض بين يدي الملك، وقالت له يا ملك الزمان وفريد العصر والاولاد، اني جاريك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحذلك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لي في جانبك من طمع حتى اتمنى عليك امنية فقال لها الملك تمنى تعطى يا شهرزاد فصاحت على الندادات والطواشيه وقالت لهم هااتوا أولادى قسجاوا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور»^(١٥).

وظائفه السابقة وتأتى به عن الأمثولات القصصية المقولية، أو عن استخدام الحكم والمواعظ المباشرة كما هي الحال في (البيان تانتر). وهي التي ترد القصص كله في النهاية إلى قصة الإطار التي بناها بها في نوع من تأكيد دائرية السرد، وتجسيد وحدته العضوية وتضامكه البنيوي، والبرهنة على فاعليته ودوره المغير في الواقع وفي المتلقي على السواء.

(٤) أسئلة الرواية وتباين المنطلقات النصية:

بعد هذه المقدمة عن طبيعة البنية السردية وتضامكها وتعدد وظائفها، علينا التعرف ما فعله نجيب محفوظ بكل هذا الميراث السردى الناضج حينما قرر استخدامه في روايته (ليالي ألف ليلة) (١٨)، ذلك لأن نجيب محفوظ في هذه التجربة الروائية المهمة يحاور النص التراثي بقدر ما يحاور تجلياته الحديثة التي أنتجها الجيل السابق عليه خاصة، فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) إلهام عدد من الكتاب الرواد أعصا لإبداعه جليدة، من (أحلام شهرزاد) لطف حسين و(شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(القصر المسحور) لهما معا، وحتى بعض الاستلهامات الأخرى التي أنتجتها الأجيال اللاحقة لنجيب محفوظ من (عالم بلالخرائط) لجبرا إبراهيم جبرا و(عبدالرحمن منيف) (١٩)، و (حكاية تودد الجارية) وإعادة حكاية حاسب كريم الدين وملك الحيات) لبشر الديب (٢٠)، وحتى (عين المرأة) ليهان بدر (٢١) وغيرها من النصوص. وأى تناول لرواية نجيب محفوظ لابد أن يهتم بمدى تميز استلهامها عن بقية الاستلهامات السابقة عليها أو حتى المعاصرة لها أو اللاحقة لها، لكن هذا موضوع يستحق بحثا مستقلا، خاصة أن استلهامات (ألف ليلة وليلة) ليست قاصرة على الأدب العربى وحده، ولكنها تجازوه إلى عدد من الآداب الإنسانية المختلفة (٢٢). أما ما سنحاول الاقتراب منه في هذا البحث، فهو علاقة رواية نجيب محفوظ المهمة تلك بالنص التراثي نفسه وجنل بنيتها الروائية مع بنيتها السردية الناضجة دون غيرها من العلاقات الشائكة

وعفتها ورد الاعتبار الضمنى لكل بنات جنسها اللوائى اقترف في حقهن مظل. وهي نهاية لا تمل تكرار فضل شهرزاد على الملك، فقد كانت هي سبب توبته عن قتل بنات الناس، ولثناء الملك عليها هذه «الجرة النقية العفيفة الثقية»، التي يدعو بالبركة لا لها وحدها وإنما «لأبيها وأمها، وأصلها وفرعها»، فدون شمول البركة والعفو يظل عمل شهرزاد استثنائيا، وهي التي أرادت شاملا لكل بنات جنسها، ولأصلها وفرعها، وهما بالنسبة، ومن حيث البنية الإيديولوجية للنص، نسويان. وهي النص نفسه دوره في إصلاح الملك، ويحتفل به داخله، بل يطور برهانه على هذا الدور فيه.

لذلك، كان طبيعيا أن يقيم النص بأمر الملك الأفراح في المدينة كلها لمدة ثلاثين يوما،

والم يكلف أحدا من أهل المدينة شيئا من ماله بل جعل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك، فزهوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثله، ودقت الطبول وزمرت المزمرور ولعب سائر أرباب الألعاب وأجزل لهم الملك العطايا والمواهب وقصد على الفقراء والمساكين وعم يأكوامه سائر رعيته وأهل مملكته (١٧).

هذه الملاحظة ليست من نوع الحشو، ولكنها تلعب دورا أساسيا في البرهان على دور القص في إصلاح الملك. فلو اكتفى الملك في تعمره عن فرحه بالخلع التي خلعه على الوزراء والأمراء وأرباب الدولة لما كان للأمر دلالته، لأن الملوك جميعا يفعلون ذلك في أفراحهم. ولكن النص يهتم بتفاصيل ما فعله للرعية، فلو لم يتعلم الملك العدل ورفع الظلم عن المدينة كلها، وإشراك الفقراء قبل الأغنياء في أفراحها، لما اكتمل أثر درس النص له. هذا الدرس المركب هو ما تفصح عنه الوظيفة التشفيرية للنص، وهي الوظيفة التي تنطوى على جل

الأم في الثقافة العربية؟ وما العلاقة بين بنية العمل الروائي الجديد وبنية (ألف ليلة وليلة) التوليدية المفتوحة التي تتوالد فيها القصص وتتناسل إحداها من الأخرى بلا توقف؟

والواقع أن كل سؤال من هذه الأسئلة العديدة يحتاج إلى مقال كامل للإجابة عنه بشكل دقيق. ولا أحسب أنني بقاصر في هذه الدراسة على استنفاد كل هذه الأسئلة، لكن لإثباتها أمر يهم هذه الدراسة بقدر اهتمامها بطرح بعض إجاباتها على بعض هذه الأسئلة. وسوف تقدم الدراسة هذه الإجابات، لا من خلال الرد المباشر عن هذه الأسئلة واحدا عقب الآخر، وإنما من خلال الإجابات الضمنية التي يطرحها التحليل النقدي لرؤية نجيب محفوظ. ومن البداية، يبدو لنا أن (لهالي ألف ليلة) تنطلق من الوعي بأن النص التسرالي (ألف ليلة وليلة) قد قدم العالم من منظور المرأة/شهرزاد ومنحها السيطرة على سلطة النص/القص، وأن نجيب محفوظ يسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين نصه الجديد والنص التسرالي القديم، فيمنح الرجل سلطة السيطرة على النص/القص من جديد، بعد أن فقدتها يوم سلم نفسه للانفعال وترك العقل المتجسد في المرأة يسيطر عليه. فإذا كان القص مفتاح التحكم في العالم المسرود، وهو الأداة التي انتصرت بها إرادة شهرزاد على جبروت شهریار في الواقع/الإطار الذي دار فيه القص، فإن نجيب محفوظ يسعى إلى قلب هذا كله بأن يمنح الرجل سلطة القص حتى ينتصر من جديد على المرأة، ويتحكم في العالم الحقيقي والمسرود، لأن هذا التحكم هو شرط السيطرة العقلية لا القضائية وحدها عليه.

(٥) الرؤية الأبوية وبنية الإطار المعكوسة:

وحتى نتعرف طبيعة هذا التغير المنطلقي الذي يضع رواية نجيب محفوظ في تعارض مبدئي مع (ألف ليلة وليلة) بالرغم من دينها النصي الكبير لها، لا بد من تمحيص دور الإطار في الرواية بالمقارنة مع دوره في

الأخرى أو الأسئلة الكثيرة التي يطرحها هذا العمل الروائي المهم. وهذا هو السبب في حديثنا عن بعض العناصر الفاعلة في البنية السردية في (ألف ليلة وليلة)، لأن لهذا الحديث أكثر من صلة ببنية نص نجيب محفوظ السردية.

ومن البداية تطرح علينا هذه التجربة الروائية المتميزة التي خاضها نجيب محفوظ في (لهالي ألف ليلة) عددا كبيرا من الأسئلة. وأول الأسئلة هو: لماذا لجأ نجيب محفوظ إلى هذه البنية السردية التي يمتزج فيها الواقعي بالمعجب والخيالي في عام ١٩٨٢ وبعد أن أخلص للكتابة الواقعية بشتى تياراتها لأكثر من أربعين عاما؟ وهو سؤال تتفرع عنه أسئلة كثيرة أخرى: ما علاقة هذا النص المختلف بنصوص نجيب محفوظ العديدة المختلفة؟ وما دور المعجب والخيالي في العمل؟ ولماذا استخدم الخيالي في هذا العمل المغاير؟ وما الثوابت التي احتفظ بها فيه أو المتغيرات التي جلبها معه إلى عالم نجيب محفوظ الذي أصبحت له بعد نصف قرن من الإبداع ثوابته ورواسيه؟ أم أن النص الأم الذي استلهمه كان له جبروته العالي فأزال معظم الثوابت المحفوظية منه؟ وما أهمية التناس مع (ألف ليلة وليلة) الذي يبدأ من العنوان ذاته ويشيع في ثنائيا العمل كله؟ وكيف يمكن لنا تحديد أفق الجدل بين النصين؟ وما الذي تضيفه هذه العلاقة على أفق التوقعات النصية من العمل، والتوجهات التأويلية له؟ ولماذا اختار عددا محددا من قصص (ألف ليلة وليلة) دون غيرها لاستخدامها في نصه؟ وما طبيعة التحويرات التي أجراها على القصص المختارة؟ وكيف يمكن للخيالي والمعجب وغيرهما من عناصر مفارقة الواقع المشاركة في لإهداف علاقة النص بالواقع؟ وهل يمكن الانطلاق من الخيالي إذا ما كان النص يستهدف الواقعي؟ وكيف استطاع نجيب محفوظ أن يلم شتات القصص العديدة في لياليه، وأن يصنع منها عالما روائيا متكاملًا يستطيع الصمود للمقارنة مع النص القصصي

لذلك، ليس غريباً أن ينطلق الملك ضالماً في الحالين وقد دوخته الصدمة وطار عقله كما يقول النص، لأنه استحال على صعيد دلالة الحدث الرمزية إلى كائن فاقد الأهلية والحرية. وفقدان الأهلية والحرية هذا هو الذي يصر في نظر القانون حق الزوج في قتل العشيق تحت وقع الصدمة، ولكن ليس بعد الإفاقة من أثرها. لكن (ألف ليلة وليلة)، وهي نص لعته الزمن، تريد إطالة أمد الصدمة من خلال ديمومة فعل القتل التي سيمارسها الملك بعدما ردت له قصة العفريت بعض عقله. فقد عاد إلى مملكته وقد استعبد به الجنون، وأخذ يحاول بفعل القتل المستمر أن يسترد حريته ليوم كامل، ثم يفقدها في المساء بعدما يزف إلى عماره جديدة تفتح علاقته بها احتمالات مساواته بالعبد من جديد. فبقتلها في الصباح ربما من هذا الاحتمال واسترداداً لحرته المفقودة التي لم يعد يساوي فيها قلامة عضو عبد. لكن هذه الدورة الانتحارية تخفق في منح الملك حريته المفقودة، التي تكسر استراتيجيات القص في النص ضياعها. ذلك لأنه إذا كان الملك شهريار وأخوه شاه زمان هما الشخصيتان الفاعلتان في القصة الإطار، وهما المالكان صبرييهما فيها، فإن شهرياد هي التي تسيطر على منظور القص وتتحكم في ترتيبه وإيقاع تدفقه في بقية النص على مدى لياليه الألف، بينما يتحول الملك إلى مجرد مستمع سلبي تتوجه إليه شهرياد بالحدث، ويقع عليه فعل القص، بعد أن كان هو صاحب فعل فض البكارة والقتل، ولا تطلب منه التدخل أو التعليق. لأنه هنا المفعول به، الذي يفض القص بكارته الانفعالية ويدخله في معترك التجربة العقلية التي تستأصل شوكته وتنضجه معاً. ويغيب أخوه كلية حتى يسقطه النص من حسابه، كأنه غير موجود.

أما شهرياد، فهي الشخصية الفاعلة التي تطلع من إهاب هذه القصة الإطار لتسيطر على بقية النص كله، بما في ذلك مهمة إنهاء القصة الإطار في نهاية النص.

النص الشهريادي. تبدأ (ألف ليلة وليلة) بقصة «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان»، وهي القصة الإطار المروية بضمير الغائب المبني للمجهول؛ حيث تبدأ بـ: «حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان»^(٢٣) على عكس بقية الحكايات المروية على لسان شهرياد التي تبدأ باللازمة النصية التقليدية: «بلغني أبها الملك السعيد»^(٢٤). وتعتمد هذه القصة على التناظر والتكرار في بنائها، سواء كان هذا التكرار متعلقاً بتكرار الحدث أو ازدواج الشخصيات. وتجعل لهذه القصة الإطار خمسة أبطال هم الملك شهريار، وشقيقه الملك شاه زمان، والعفريت، والوزير، وابنته شهرياد. وتتعمد (ألف ليلة وليلة) فصل بدايات القصة الإطار عن قصص شهرياد المروية على لسانها داخلها، من حيث منظور السرد وموقف الشخصيات. وفي هذه القصة الإطار لابد من تأكيد أن صدمة الملكين، شهريار وشاه زمان، في زوجيهما تستحيل إلى نوع من الصدمات الوجودية المازلة. فقد تكررت القصة مع الشخصيتين المزدوجتين، شقيقين وملكين ومخدوعين، وتكرر الحدث، حدث خيانة الملكة لزوجها مع العبد الأسود، وحدث خيانة المرأة للملك والمعفريت، وتفضيلها العبد على الملك، والإنسي على الجنى. وتكررت المساواة بين الملك والعبد وبين الإنسان والمعفريت. هذه التكرارات المتراكبة تستهدف لفت انتباه المتلقي، لأنها هنا لسنا بإزاء مجرد قصة من قصص الخيانة التقليدية التي يحل فيها العشيق محل الزوج أو يستولى على حقه المشروع، ولكننا بإزاء تقطيرها المطلق الذي تمتد فيه الخطوط إلى نهاياتها، ويتحول الإلقاء الرمزي للزوج إلى إجهار رمزي على الإنسان الحر فيه كذلك؛ حيث لا يحل العشيق في فراش الزوج، وإنما يحل العبد مكان الملك، ويفضل عليه. فهندك الملك مرتين، إذ يتكرر الحدث مع الملكين، أنه أقل من العبد، وتتبدد مع هذا الإدراك أهليته باعتباره ملكاً، وقيمته بوصفه إنساناً حراً.

ناقلة لها، مؤكدة ذلك مرارا وتكرارا في عبارة: «بلغنى أيها الملك السعيدة التى تفتح بها كل ليلة من الليالى وبدايات الحكايات».

وتبدأ رواية نجيب محفوظ باستهلال مناظر ولكنه معاكس للاستهلال الشهزادى فى الموقف والمنطلق والاتجاه؛ حيث تبدأ الرواية بفصل معنون «شهرار» لا يتبنى فيه الكاتب أيّا من استراتيجيات السرد الشهزادى، وإنما يبدئه بنوع من السرد أقرب إلى بدايات رواياته الواقعية التى يتشعق فيها الوصف بلحسة رومانسية، تحاول أن تجعل من تحولات الطبيعة ترديدا لما يحول فى نفس الشخصية:

«عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتولدة، دعى الوزير دندنا إلى مقابلة السلطان شهرار»^(٢٦).

صحيح أن هذا السرد المحفوظى يستبقى المبنى للمجهول «دعى» الذى بدأت به حكاية شهرار فى (ألف ليلة وليلة)، بالرغم من أننا نعرف بعد هنيهة أن الداعى هو السلطان، وأن الفاعل ليس مجهولا، لكنه لا يستخلم المبنى للمجهول للتمييز بين منظورين قصصيين، كما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة)، والفصل بينهما. ومن هنا، فإن البناء للمجهول هنا أقل فاعلية، لأننا سرعان ما نعرف هوية الفاعل من ناحية، ولأنه لا يقوم بدور تمويهى مشابه لذلك الذى ينهض به فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يعد التمويه جزءا أساسيا من الوظيفة التشفيرية كما أوضحنا.

وربما أمكن تحليل لجوء نص نجيب محفوظ إلى هذا البناء للمجهول بأنه محاولة واعية لتأسيس التناظر بين النصين، وللتمهيد بما لسيطرة منظور الرجل وإرادته على القصة والنص والعالم. ويبدو أن هذا التعليل الذى يتلمس للنص العذر هو الأقرب إلى الترجيح، لأن الرواية تمبتار لبدايتها توقفت فجر الليلة الواحدة بعد الألف التى أنبأ

وهذا أمر متسق إلى أقصى حد مع منطلق النص الذى تتطوع فيه شهرزاد لقلب قواعد اللعبة، وتخويل الملك الفاعل الذى يفضى كل ليلة بكارة امرأة، على يسترد حريته التى أهدرتها المرأة حينما ساوته بالعبد، وأحلتها فى سريره، بل وفضلت العبد عليه، إلى مستمع سلى تتلاعب به شهرزاد بقصصها الساحرة وحكاياتها الترويضية الماهرة. وبناء هذا النص الافتتاحى «حكايات الملك شهرار وأخيه الملك شاه زمان» للمجهول، وروايته بضمير الغائب، لا يلفتان دور شهرزاد الضمئى فيه، باعتبارها وسيطا، بل على العكس يؤكدان لنا أنها هى التى اختارت طوعا القيام بالدور الذى تلعبه لتخليص أيها الوزير من ورطته قاتلة له:

«بأبت زوجنى هذا الملك فيما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه فقال لها بالله عليك لا تخاطرى بنفسك أبدا فقلت له لا بد من ذلك فقال لها أعشى عليك ان يحصل لك ما حصل للحمار والشور مع صاحب الزرع»^(٢٧).

وحكى لها قصة من خرافات الحيوان وأمشولات المقولية ليثنيها عن عزمها. وهى خرافة أقرب لقصص (البانتشاترا) منها إلى قصص (ألف ليلة وليلة)، لأنها قصة موعظة تعليمية فى أهل الأول. وليس غريبا أن تخلف هذه القصة فى نثى شهرزاد عن عزمها، كأن النص يبرهن لنا فى ساحته على إخفاق المواظف التعليمية والأمثولات القصصية المقولية، ويضع هذه القصة البسيطة المباشرة فى مواجهة قصص شهرزاد غير المباشرة والمغايرة فى المنهج والمنطلق. ومن هنا، فإن استخدام المبنى للمجهول فى رواية القصة الإطار مقصود لأنه أفعل فى التأثير الفنى وأكثر ملاءمة للاستراتيجيات الشهزادية التى لا تزعم فيها شهرزاد أنها تسيطر على الحكايات أو حتى أنها مصدرها، وتكتفى بإيهام الملك الغرير بأنها مجرد

الدامي حتى تملل ذلك بأنه رحمة من الله، بما يعنى أنه ليس مئة من السلطان. وتذكره بأنها لم تنس العلى البريمات اللواتى تطلب لهن الرحمة، بأنها تعيسة مع السلطان: «ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم»^(٢٩). لكن الأب يعللها بأن السلطان يحبها، فترفض هذا الحب معلنة أن «الكبر والحب لا يجتمعان فى قلب، إنه يجب ذاته أولاً وأخيراً... كلما اقترب منى تشقت رائحة الدم»^(٣٠). فهى لا تستطيع أن تغفر للسلطان جرائمه، لا الجرائم التى ارتكبها فى حق جنسها وحده، ولكن جرائمه الأخرى كذلك: «كم من علراء قتل، كم من قفى ورع أهلك، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون»^(٣١). هذه الإشارة إلى امتلاء المملكة بالمنافقين، هى والإشارة الأخرى التى تنزع فيها شهرزاد بالصبر وتعترف فيها بفضل أستاذها عليها: «أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر»^(٣٢)، هما الإشارتان الأساسيتان فى هذا القسم من استهلال الرواية.

(٦) التوجه السياسى، والرجل مصدرًا للمعرفة:

وتومئ أولى هاتين الإشارتين إلى البعد السياسى للعمل، بينما تعترف شهرزاد فى ثانيتهما بفضل الرجل عليها باعتباره مصدر معرفتها التى انهمر منها نبع قصصها. فرواية نجيب محفوظ تضع الرسالة الاجتماعية والسياسية فى مقابل الرسالة الفلسفية والميتافيزيقية التى ينطوى عليها النص الشهزادى. ومن هنا، كان من الضرورى، فى الرواية، تأكيد الفساد السياسى فى المملكة، وقتل الأتقياء الزعراء، واستشرار الفساد والمنافقين. بينما نجد أن النص الأصلى فى «ألف ليلة وليلة» يحرص على أن ينفى هذا البعد عن ساحته ويذكرنا بأن شهرزاد «حاكم عادل فى مملكته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح»^(٣٣)، كما تقول لنا بداية القصة الإطار فى «ألف ليلة وليلة». فالأزمة فى «ألف ليلة وليلة» ليست أزمة فساد سياسى، فقد حكم

فيها شهرزاد وزيره دندان: «اقتضت مشيقتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا»^(٣٤). لكننا نعرف من النص الأصلى لـ «ألف ليلة وليلة» أن المشيعة الشهزادية هى التى سيطرت على كل شئ فى النص، وهى التى اختارت توقيت نهاية القصة الإطار وشكله، وهى التى أملت على شهرزاد أن يقول ما يقول بعدما استحالت إلى لعبة سهلة بين يديها تحركها كيفما تشاء. غير أن روية نجيب محفوظ تعتمد قلب موازين القوى الشهزادية، فهى ليست غافلة عن ذلك الأمر كلية، ومن هنا فإنها لا تنهى هذا الجزء من استهلالها، أو بالأحرى إطارها ثلاثى التكون خمساً الشخصيات كالإطار الشهزادى، قبل أن تؤكد لنا أن السلطان غارق فى بلبال العالم الذى فتحته أمامه شهرزاد، عاجز عن حل طلاس الوجود. يتمم فى حضور دندان كأنه يتحدث لنفسه: «الوجود أغمض ما فى الوجود»^(٣٥). وقد ألقت به حكايات شهرزاد فى بحر من التأملات الجديدة، والأفعال الجديدة التى يراجع فيها كل ماضيه. ويتقاضى النص عن حقيقة أن شهرزاد فى محرك هذه المراجعة ومصدرها، ويركز على تصوير شهرزاد باعتباره المنصر الفاعل فى مراجعة ماضيه ومحاولة رؤية العالم من منظور جديد وبعينين جديدتين.

فرواية نجيب محفوظ هى، بشكل من الأشكال، رواية هذه المراجعة الشهزادية للنص الشهزادى، ومحاولة لإقصاء المرأة من مركز القص لإحلال الرجل مكانها. فإذا كان الرجل هو مركز العالم ومصدر السلطة فيه، فما معنى أن تحتل شهرزاد هذا المكان المحورى فى النص. ومن هنا، كان أول ما فعل الاستهلال، بعد تفسير علاقات التراتب المبدئية فى السرد والبدئية بشهرزاد باعتباره مصدر الفعل ومركز القص والعالم معاً، هو أن أفرد القسم الثانى من استهلاله لـ «شهرزادة» فى محاولة إعادة تقييم دورها وتجميعها، والاعتراف بفضلها فى الوقت نفسه. فما أن يهتئ دندان لبنته بنجالها من المصير

وتعنونه باسمه «الشيخ»، وتقدم لنا فيه الشيخ وصفيه «الطبيب عبدالقادر المهيني» لتكتمل بهما شخصيات الاستهلال الخمس في (ليالي ألف ليلة)، ولينبها في رواية نجيب محفوظ عن العفريت وشاه زمان في القصة الإطار في (ألف ليلة وليلة). واستبدال العفريت وقصته مع المرأة - التي يحتفظ بها في قسم داخل صندوق عليه سبعة أقفال، والتي خافته رغم ذلك كله مع خمسمائة وسبعين رجلا تحتفظ بخواتمهم جميعا، وقد أضافت إليها خاتمي شهرار وشاه زمان - بالشيخ عبدالله البلخي في رواية نجيب محفوظ، أمر له دلالاته التي يدعمها استبدال الطبيب عبدالقادر المهيني بشقيق الملك شاه زمان. فإذا كانت حادثة العفريت لها وظيفة مهمة في النص الشهرزادي، فإن استبدالها له وظيفة مماثلة عند نجيب محفوظ. فحادثة العفريت هي التي أفتحت كلا من شهرار وأخيه بأن ما جرى لكليهما ليس حادثا عارضا أو استثنائيا، ولكنه أحد التجليات العامة لطبيعة المرأة الفادحة التي عانى منها أخوه، كما شاهدها هو نفسه في عمر داره، وما هو العفريت الجبار لا يسلم منها. فالخيانة متأصلة في دم المرأة، وهي إذا أرادت أمرا لم يغلبها عليه شيء كما قالت لهم امرأة العفريت نفسها وهي تنشد شعر بعضهم في هذا الأمر، في محاولة تأطيره في النص، لأن هذه الأبيات الخمسة هي ثاني أبيات (ألف ليلة وليلة) التي تستخدم الشعر أو الأمثال للتأكيد ولتأطير معنى معين على مدار السرد، والتي كانت أبياتها الأولى وصفا لجمال هذه المرأة الخارق:

لأناؤمن إلى النساء ولا تثق بمسودهن
فرضاهن وسخطهن معلق بفروجهن
يبدن ودا كاذبنا والغدر حشو لياهن
بحدث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
أو ما ترى إيليس أخسرج آدمنا من أجلهن (٣٥).

شهرار يملكته بالعدل، وحقق لشعبه السعادة، ومع ذلك خافته زوجته. إنها أزمة من ذلك النوع الروحي الذي عانى منه إيفان في (الأخوة كرامازوف)، عندما لم يتوصل إلى جواب مقنع لسؤاله المخير: لماذا يسمح الرب، وهو رؤوف رحيم، بمعاناة الأطفال الأبرياء وعذابهم؟ فلماذا يحكم على شهرار بالتعاسة والزوجة الخائنة، وهو الذي حكم بين الناس بالعدل عشرين سنة؟ لذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) نص عن فقدان اليقين، والعجز عن إدراك الحكمة العليا التي لايسعنا الإحاطة بمنطقها المعقد بقدر ما هو نص عن الطغيان غير المنطقي، والتعطل لدم العنذاري، واليأس من النساء. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها مشغولة بالدرجة الأولى بالهم الاجتماعي والسياسي.

أما الإشارة الثانية، فإنها لا تقل في مناقضتها للنص الشهرزادي ومعاكستها له عن الإشارة الأولى. فإذا كانت (ألف ليلة وليلة) تؤكد سعة معرفة شهرزاد وعلمها، فقد:

«قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك
والمقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل أنها
جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ
المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية
والشعراء» (٣٦)،

فإن رواية نجيب محفوظ تخرص على لرجاع الفضل في حكمة شهرزاد وعلمها إلى الشيخ الأكبر الذي تصير الرواية على تسجيل إجلال شهرزاد له قبل تقديمه لنا، وعلى نعتيه بـ«الشيخ الأكبر» على لسانها قبل أن تعرف أن اسمه الحقيقي هو «الشيخ عبدالله البلخي»، وأن الرواية تحاول أن تجعله مصدر المعرفة الدينية واللغوية ومستودع القيم الاجتماعية والروحية معا في عالمها كله. ومن هنا، فإنها تفرد الجزء الثالث من استهلالها له

مصدر الوعى الحقيقى فيه فى (ألف ليلة وليلة). ومن هنا، فإن صفى الشيخ البلخى ومريده عبدالقادر المهينى يؤكد أن:

«الحاجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأول ... لولا أنها تتلمذت على يدك صبية ما كانت شهرزاد، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء»^(٣٧).

فكلمات الشيخ البلخى هي مصدر الحكايات الشهرزادية كلها كما يقول المريد، لأننا نعرف من الرواية نفسها أن الشيخ لا يقول الحكايات ولا يستسيغها. لكن كلمات عبدالقادر المهينى ليست نوعاً من المبالغات أو المجازات التى لا تؤخذ على عواهنها، لأن الشيخ لا ينفيها، وإن أعرض عنها فى نوع من التواضع الزائف وهو يقرع مريده بقراءة هينا: «يا صديقى لا عيب فيك إلا أنك تغالى فى تسليمك للعقل»^(٣٨)، وهي عبارة يمكن تأويلها بأنها تؤكد كلمات المهينى أكثر مما تنفيها.

والغريب فى الأمر أن رواية نجيب محفوظ تربط الوعى الحق بقدر من التصوف والميتافيزيقا، بينما أقامت (ألف ليلة) وعيها على أسس معرفية وعقلية خالصة، تعتمد على قراءة شهرزاد ألف كتاب من «كتب التواريخ المتعلقة بالأُمم السالفة والملوك الخالية والشعراء». وتقيم معرفتها بذلك على أساس علمى خالص من الثقافة التاريخية الراسخة، ومن الإلمام الواسع بالأدب ونصوص الشعراء. وتكتسب هذه المعرفة صلابتها باعتبارها الأساس العقلى للوعى الصحيح من خلال مقابلة (ألف ليلة وليلة) بينها وبين معرفة شهرزاد الزائفة التى استقامها من تجربته مع الخرافة ومع امرأة العفريت التى أفضت بشهرزاد إلى الحل الدموى، بينما قاده المعرفة الشهرزادية فى نهاية القصة الإطار إلى التوبة والعدل. أما نجيب محفوظ، فقد جعل مصدر معرفة شيخه بعيداً كل البعد

وتأكيد خيانة المرأة وتحويله إلى أيقونة نصية من خلال صياغته شعراً هو السبب المباشر فى إطلاق شهرزاد الموت من قمقمه حتى يبقى قمقم شكوكه فى المرأة ومخاوفه منها مقفولاً. وطالما ظل الموت خارج القمقم ظلت مخاوف الملك شهرزاد من خيانة المرأة داخل قمقمها لا تفلقه ولا تدفعه للضياع الذى عاينه بعدما اكتشف خيانة زوجته له، وانطلق مع أخيه فى الفياقى، بعد أن طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى نطرح هل جرى لأحد مثلاً أو فيكون موتنا خير من حياتنا»^(٣٩). فتجربة شهرزاد وشاه زمان مع العفريت وامرأته الجميلة هى التى أعادت إلى مملكته بعد أن هجرها، وحسمت أمره بالنسبة إلى خيانتة وزوجه وجواربها. فقد عاد بعدها ليقطع أعناقهم، وستن سنته الجديدة فى الزواج كل ليلة من غداة وقتلها فى الصباح. ومن هنا، فإن للعفريت دوراً أساسياً فى القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). وهو كالغراب الذى أرسله الله إلى قابيل بعد أن قتل أخاه ليكشف له عما ينهى عليه فعله بأخيه المقتول. فلولا قصة العفريت لضاع الملك وضاع شهرزاد معه.

(٧) استبدالات الإطار ودلالاتها الفكرية:

واستبدال الشيخ عبدالله البلخى بالعفريت فى الإطار الاستهلاكي أمر له دلالة القصوى فى رواية نجيب محفوظ. لأن العفريت الذى كان مصدر عودة الوعى الزائف إلى شهرزاد أصبح هنا الشيخ البلخى الذى هو مصدر وعى شهرزاد نفسها. وشهرزاد كما نعرف من النص الأم هى التى أعادت إلى شهرزاد وعيه الحقيقى بعدما منحه العفريت وعياً زائفاً. وهى التى شفته من الوعى الزائف وأطاحت بقمقم مخاوفه النسائية إلى الأبد. وربط الوعى الحقيقى بالشيخ الصوفى هو جواب نجيب محفوظ على ربط الوعى الزائف بالعفريت فى النص الشهرزادى، وهو فى الوقت نفسه سبيله إلى إعادة التوازن الأبوى إلى العالم السردى، بعدما كانت المرأة هى

مهموم بأمور الدنيا والمجتمع أكثر من اهتمامه بأمراض البشر وأنواع الأدوية والعقاقير: «إني طبيب، وما يصلح الدنيا هو ما يهين»^(٤٠). ولذلك، فإنه يعبر عن موقف النص الروائي الإيديولوجي عندما ينوب عن ضمير الرواية الجمعي في سؤاله الشيخ البلخي «على السلولى حاكم حيناً، كيف تنفذ الحى من فساد»^(٤١)، ويكرر هذا الموقف في الجزء الباقي من الاستهلال عندما يوسع أفق هذا المطلب الشعبي، ويعلق على ما يدور فى واقع المدينة التى سيكون فضاءها مدار الحكايات القادمة كلها عندما يصرح لشيخه:

«أما أنا فحيزين باصديقى العزيز. كلما تذكرت الأتقياء الذين استشهدوا لقول الحق، واحتجاجا على سفك الدماء ونهب الأموال ازددت حزناً ... استشهد الشرفاء الأتقياء. أسقى عليك يا مبتلى التى لا يتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يا مولاي لا يبقى فى المزود إلا شر البقر»^(٤٢).

كأنه بهذا وقد توحد صوته بصوت المؤلف يجيب على سؤال أساسى من أسئلة النص، وهو السؤال الذى يبحث عن مبررات لجوء نجيب محفوظ إلى هذا الشكل السردى، وفى هذا التوقيت الزمنى بالذات، وبعد ما يقرب من نصف قرن على انتهاز الكاتب للكتابة الواقعية. عله يجيب بالفن الروائى على سؤال المهين/صوت الكاتب لشيخه: «لم يا مولاي لا يبقى فى المزود إلا شر البقر»^(٤٣)، كأنه يزود الكتابة السردية، التى تبدو على السطح إعادة لكتابة النص الخيالى القديم، يبعدها المعاصر، حيث تصبح فى كلمات المهين وثيقة الصلة بمنهج الكاتب الواقعي الذى لا يزال مخلصاً له، وهو يستخدم استراتيجيات النص التراثى الكبير ويجول بنا فى عله الساحر العجيب.

عن المعرفة العلمية، معرضاً عنها، غارقاً فى غيبوبته الصوفية التى لا تقيم للعقل كبير وزن، بل يلوم صديقه المهين لإفراطه فى الاعتماد على العقل فى نظره، ثم يؤكد نزعة الروحية الخالصة عندما يجيب رد الشيخ البلخي على مقولات صفيه وسريده «وب روح طاهرة تنفذ أمة كاملة»^(٣٩). والرواية لا تطرح الشيخ البلخي باعتباره مصدراً للمعرفة الصوفية التى تعد لديها جانباً من جوانب المعرفة، ولكنها تقدمه باعتباره تجسيداً كلياً للمعرفة الروحية منها والدنيوية، وباعتباره القطب/العلم الذى يدور حوله العالم، وأن شهرزاد ليست إلا مجرد تلميذة من تلاميذه المتعدين.

ولا تقل عملية الاستبدال الأخرى فى رواية نجيب محفوظ أهمية عن تلك العملية الأولى، لأن استبدال عبدالقادر المهين بشاه زمان يضع المرشد مقابل الأخ الذى كشف لشهریار الحقيقة حول ما يدور فى قصره. والمرشد هو الذى يكشف للقارئ الحقيقة حول وضع شهرزاد ومصدر قوتها ومعارفها، مما يحيلها من دور الفاعل إلى دور الوسيط. لأنه إذا كان النص الشهرزادى يقيم علاقة تناظر بين محنة شاه زمان فى زوجه ومحنة شهریار الذى اكتشف هو الآخر أن زوجه تخونه، فإن لهذا التناظر أكثر من وظيفة فى النص، أولاً أنه يوسع أفق ظاهرة خيانة المرأة ويرر داخلها موقف الملك منها، وثانيتهما أنه يجعل حالة شهریار نموذجاً لظاهرة أوسع أكثر من كونها مجرد استثناء فردى. ومن هنا، فإن شفاء شهریار من مخاوفه وأوهامه الثابتة حول المرأة ينطوى فى النص الشهرزادى على برء أخيه كذلك، بل على إعادة الاعتبار للمرأة التى أراد شهریار إلغاؤها بالموت الدورى بسبب أخطاء بعض بنات جنسها. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها تقيم هى الأخرى علاقة تناظر بين عبدالقادر المهين والكاتب الذى يعبر المهين عن صوته فى النص، ويعد تجلياً من تجلياته.

وتأكد لنا طبيعة هذا التناظر إذا ما عرفنا أن المهين، كما يقول عن نفسه، ليس طبيباً عادياً، ولكنه طبيب

(٨) تجلير الخيال الشهزادي في عالم الحارة:

مع افتتاح النص بعد هذا الاستهلال ثلاثي البنية خماسي الشخصيات، الذي يطور فيه تجيب محفوظ إطاره الموزاي والمعاكس للقصة الإطار في (ألف ليلة وليلة) بـ «مقهى الأمراء» وما يدور فيها من سمر شعبي، نكتشف أن تجيب محفوظ قد عاد في هذا العمل الروائي المهم إلى عالم الحارة الشعبية الذي برع في التعبير عنه في أعمال كثيرة سابقة (٤٣)، والذي تتلاءم شخصياته مع رؤية تجيب محفوظ الروائية والفكرية العميقة للعالم. ويوشك المقهى الذي ينفرد له تجيب محفوظ قسماً قصيراً خاصاً به أن يكون نوعاً من التنبيل الملحق بأقسام الاستهلال الثلاثة المتعلقة بالقصة الإطار، أو نوعاً من التمهيد الاستهلالي لعالم الحكايات التالية نتعرف فيه سياقها المكاني، ونربط فيه المكان بالزمن الذي نتعرف فيه. لأن القسم القصير للمنون «مقهى الأمراء» ليس جزءاً من بنية القصة الإطار، ولا هو جزء من حكايات الرواية الاثنى عشر المروية داخله، ولكنه كالقصر الشهزادي الذي جعلته (ألف ليلة وليلة) ورواية تجيب محفوظ معا فضاء القصة الإطار، هو فضاء الحكايات الجديدة التي تقصها الرواية وتستلهمها من النص التراثي الأم. ففي المقهى نقرأ بعض ملامح فضاء الواقع الذي تتوجه إليه الرواية بحكاياتها، ونلمس فيه بعض عناصر آليات العلاقة المقتدة بين القصر والمقهى. وفيه نتميز أيضاً ردود الفعل الشعبية المختلفة للحدث الكبير، وهو حدث اكتمال (ألف ليلة وليلة) وإعلان السلطان توبته عن قتل العذري، وإغداق بركته على شهزاد، والإعجاب من فرحته بها. فقد:

«أفاقوا ليلتهم من خوف متسلط، وإطمأن كل أب لعذراء جميلة فوعده النوم بأحلام تغلو من الأشباح الخفيفة، وترددت أصوات:

– الفاتحة على أرواح الضحايا
– من العناري والرجال الأتقياء،

– ودعا للدموع،

– الحمد والشكر لله رب العالمين،

– وطول العمر لدرة النساء شهزاد.

– شكراً للحكايات الجميلة» (٤٤).

وهي أصوات تمكس كلماتها العديدة المتداخلة التي يكمل بعضها بعضاً، كأصوات الجوقة، طبعة السباق الذي متبداً فيه حكايات الرواية الجديدة. وهي حكايات تدن بعالمها الشائق الذي يمتزج فيه الخيالي بالواقعي، وعالم المفاريت بعالم البشر، للنص الشهزادي، وإن توجهت إلى قارئ مغاير لقارئه، واستهدفت أن تحقق فعاليتها في الحاضر الذي صدرت عنه الرواية وسعت إلى التأثير فيه. وإذا كانت هذه الحكايات الجديدة تقسم علاقاتها التناسية الخصبة مع النص الشهزادي، فإنها قلبت فاعلية عناصر الإطار في النص على مدار حكاياتها، وأحالت ليالي شهزاد القديمة إلى ليالي شهرار التي تقوم فيها شهزاد بدور المقلب المشكك في مدى استيعاب شهرار دروسها، ومدى انصلاح حاله بعد تجربة تفقيفه وانطلاقه في العالم للتكفير عن خطاياهم القديمة. وهذا المزج المستمر بين قصة القصص، أو ما تسميه باربرا جونسون، (٤٥) «قصة الإبلاغ the story of the telling؛ أي القصة الإطار التي تقدم لنا دوافع القص وسياقه، وبين قص القصص نفسها the telling of the stories، أحد الفروق المهمة بين (ألف ليلة وليلة) ورواية تجيب محفوظ. لأن تدخل شهزاد بالتعليق على القصص في الرواية ينه القارئ باستمرار، أو بالأحرى يشككه باستمرار في مدى استيعاب شهرار لدروس (ألف ليلة وليلة) قبل انطلاقه لغرض غمار تجربته الجديدة الخاصة في (ليالي ألف ليلة). ولأن هذا الأمر من الأمور المهمة في الرواية، كان من الضروري لها المزج بين الوظيفتين المنفصلتين في النص الشهزادي الأصلي.

وهذا المزج بين الوظيفتين هو الذي يمكن الرواية من تذكير القارئ بين الفينة والأخرى بأن شهرار لا يزال

يشكل تراجعاً فنياً وفكرياً وليدولوجياً عن الإطار الشهرزادى الخصيب، فإن هذا الانقلاب فى الأدوار أضفى على البنية السردية للرواية بعداً فلسفياً ووجودياً ساهم على صعيد آخر فى إثراء عالمها وإحكام العلاقة بين الإطار والقصص المروية فيه. ذلك لأن تجيب محفوظ وقد قلب منطق القص الشهرزادى؛ وجعل الرجل راوياً وغلب منظوره، خلق فى روايته من خلال الحكايات عالماً بعد هو الآخر مقلوب العالم الشهرزادى حيث لا يتمحور القص حول عنصرى الزمن والموت كما كان الحال فى النص الشهرزادى، وإنما حول محاور العبث والعنل والبحث عن اليقين. ومن هنا، كان من الطبيعى أن تترك الحكايات مخدع شهرزاد فى القصر الملكى لتنتقل من بين العامة فى «مقهى الأمراء»، وتتخطى من وسط صراعات عالم الرعية وتبلور همومهم السياسية والاجتماعية باعتباره الإطار الذى تدور عليه الرحلة، وتستهدف التأثير فيه فى الوقت نفسه.

على هذا الصعيد الجديد، استطاعت (ليالى ألف ليلة) أن تبلور إضافتها الروائية المتميزة التى تجعلها علامة فارقة فى مسيرة الرواية العربية وفى عالم تجيب محفوظ الروائى معاً. لأنها استطاعت استبطان عالم (ألف ليلة وليلة) المعقد سردياً وتالياً، واستيعاب بنيتة المنقودية أو الفسيفسائية للعالم السردى الذى تتجاوز فيه الحكايات لتصنع لوحتها الفسيفسائية العريضة؛ حيث تستوعب كل حكاية فى ثناياها بذور الحكاية الجديدة، وتنبثق الحكايات كل منها من رجم الحكايات الأخرى، فى عملية توالدية لاتنتهى، تتشابك فيها الحكايات وتتضافر لتصرغ لنا عالماً ساحراً يشبه عالمنا الواقعى، ويدير جده الخلاق معه، ولكنه يتمتع باستقلاليته النسبية عنه، ويحقق وحلته من خلال تعدديته. وقد استطاع النص أن يثبت ببلور الحكايات القادمة فى حكاياته الأولى بمهارة فائقة، وأن يقدم جل شخصياته الإنسانية الأساسية فى مشهد «مقهى الأمراء» البانورامى الافتتاحى؛ هذا المشهد

يتردد فى مقام الحيرة بين التوبة والعودة إلى سيرته الأولى، ويذكره بالتالى بالعلاقة الجدلية المستمرة بين القص والدافع الجديد منه، لأنه يتضح له أن يرى بعض آليات هذه العلاقة وهى تتخلق أو تمارس بعض فعاليتها. فيها هى شهرزاد تقول لأختها دنيزاد بعد حكايتها مع نور الدين؛

«إن عرف السلطان حكايتك استيقظت من جديد شكوكه واراد إلى سوء الظن بجسنا، وربما أرسل بى إلى الجلاذ ورجع إلى سيرته الأولى»^(٤٦).

وها هو شهرزاد نفسه يؤكد شكوكها فيقول فى حوار معها: «الحق أننى فى حركة دائبة لا تتوقف، ولا يهدأ معها القلب، يتنازعنى بياض النهار وظلام الليل»^(٤٧)، وإن كانت شهرزاد تعالج النفس به أن هذا الرجل لم يكن يشغله إلا ضرب الأعناق، ومازال شيطانه ذا سطوة لا يستهان بها، ولكنه لم يعد يستأثر به^(٤٨)، لكنها تعود من جديد إلى شكوكها: «إنى خائفة على دنيزاد وعلى نفسى أيضاً. لا أمان للسفاك، إن شر ما يبتلى به إنسان أن يتوهم أنه إله ... مازال فى نظرى لغزاً غامضاً لا أمان له»^(٤٩)، ثم يؤكد لنا النص نفسه بعد ذلك: «ومازال السلطان متأرجحاً بين الهدى والضلال فلا يؤمن غضبته»^(٥٠)، كل هذه الإشارات المشوثة فى ثنايا النص تذكر القارئ باستمرار بأن السلطان مازال يتأرجح بين قطبين هما قطبا العمل كله: الخير المطلق الذى تشف فيه الروح حتى تهيم مع المتصورة فى مقام الحب، والشر المطلق الذى يناديه فيه الماضى إلى الظلم وسفك الدماء وقتل أصحاب الرأى والارتداد إلى مقام الهلاك.

لكن الفصل بين الوظيفتين المتغايرتين لدوافع القص وللنص نفسه ليس الاستجابة النصية الإيجابية الوحيدة لتفسير آليات البنية السردية فى الرواية؛ لأنه إذا كان الانقلاب فى طبيعة الإطار وبنيتة المعكوسة فى الرواية

الذى حرص كذلك على بلورة الاستقطاب الاجتماعى فى المدينة وهو يقدم شخصيات المقهى الذى استحال إلى المعادل المكافئ لفضاء المدينة الزاخر؛ حيث:

«تشهد لياليه كثيرين من السادة من أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل، وحمدان طينشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن، وجليل البزاز ونو، الدين وشملول الأحنوب. كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقا ومعروف الإسكافى. غلب المرح على الجميع فى تلك الساعة السعيدة. وسرعان ما انضم الطبيب عبدالقادر المهينى إلى مجلس يضم لإبراهيم العطار وكرم الأصيل صاحب المسالين وسحلول تاجسر المزايدات والتصف» (٥١).

ويؤازر التراتب الاجتماعى الذى يلمرته هذه الجملة الافتتاحية الترتيب الزمنى فى تعاقب الأحداث داخل النص؛ حيث يبدأ الرواية بحكاية صنعان الجمالى الذى كان أول من ذكر فى سلسلة أسماء شخصيات الحى التى ترد على «مقهى الأمراء»، كما ستجيب «حكاية معروف الإسكافى» الذى كانت حكايته آخر حكايات (ألف ليلة وليلة) قرب نهاية الرواية التى ستنهى بعدها بحكاية السندباد ثم بإغلاق القصة الإطار فى حكاية ستمتها فى نهاية السرد «البكاءون»، تعرفنا فيها ما جرى لشهرار فى النهاية بعد تجرته مع هذه النذرة الثانية من الحكايات التى عاشها بنفسه، ولم تروها عليه شهرزاد. فعالم الحكايات عند نجيب محفوظ أكثر سيمتيرية منه عند شهرزاد، كما أن العلاقة بين الحكايات فى الرواية أكثر مباشرة منها فى (ألف ليلة وليلة)؛ فنجيب محفوظ يحرص على علاقات النسب التوالدية بين حكاياته، كأنه يؤسس «جنولوجيا» الحكاية داخل النص بمنطق عقلى

صارم. وتكشف سيمتيرية الحكايات فى الرواية كلما أُوغلنا فى القص، وتعرفنا آليات الترابط بين حكاياته. لأن الرواية تؤسس منذ حكايتها الأولى بنية للعالم تعتمد على التوازى بين الخير والشر من ناحية، وبين عالم البشر وعالم العفاريات من ناحية أخرى. لذلك، كان منطقياً أن تبدأ الحكايات بحكاية صنعان الجمالى مع العفريت قمقام، ثم تعقبها حكاية «جمصة البلطى» مع العفريت سنجام، لتتسج بعدها الحكايات شبكتها الضافية من التثاقبات المتعارضة التى تحكم منطق القص ومنطق العالم على السواء. فهى مقابل قمقام وسنجام، وهما من العفاريات المولعة بالعدل والخير، يخلق النص سخرىوط وزومباحة من العفاريات المكرسة للفسق والشر. فأحد عناصر البناء الروائى المهمة والفاعلة فى (ليالى ألف ليلة) هى إدخال الخيالى فى الواقعى ومزج عالم البشر بعالم العفاريات منذ حكايتها الأولى؛ هذا المزج الذى تنداح فيه إرادة العفاريات فى إرادة البشر، أو يكشف البشر الخاملون العفاريات الشاوية تحت جلودهم باكتشافهم قدراتهم التى تجترح المعجزات، هو أداة النص لاكتشاف العالم وللاستقلال عنه فى الوقت نفسه.

(٩) وظائف الفانتازيا ومنطق المحاكاة:

قبل الحديث عن سيمتيرية البنية فى (ليالى ألف ليلة)، علينا أن نعرف أولاً وظيفة الفانتازيا فى نص يركز على البعدين الاجتماعى والسياسى، ويعتمد على منطق المحاكاة الواقعية فى بلورته لهما. ومن البداية، لابد من الاحتفال بإعادة الخيال إلى ساحة السرد فى رواية نجيب محفوظ تلك، بعدما سيطرت عليه أساليب المحاكاة فى القص وتقنياتها لأمد طويل. فالكاتب العرب المحسنون لا يختلفون كثيراً فى هذا المجال عن فلاسفة الإغريق الذين خلصوا الوعى النقدى من الخيال عندما أسسوا رؤيتهم السلبية منذ أفلاطون وأرسطو لكل تراثهم الأسطورى، وهى رؤية استحالت بالتدريج، عبر تحولات الثقافة الغربية نفسها، إلى نوع من العداء الأصيل

الذي استحال بعد ذلك إلى بديهية طاغية بأن العلاقة بين الأدب والعالم الخارجي تنهض على التمثيل والمحاكاة.

لكن النظرية النقدية الحديثة سرعان ما أثبتت أن التصور لا تستطيع «كتابة» الواقع، وأنها ليست إلا مجرد رسم أو نقش على صفحته أو كتابه على الواقع، كما برهنت على خطأ الكثير من الافتراضات التي تنطوي عليها نظرية المحاكاة. ويؤكد آلان روب جرييه في هذا المجال، وهو أحد أبرز الكتاب المعاصرين الذين أسرفوا في التمثيل والمحاكاة الميكروسكوبية للتفاصيل الواقعية حتى أجهز على نظرية التمثيل أو الانكاس ذاتها، أنه:

«مع أن وصف الأشياء انطلق في الماضي من الزعم بأنه قادر على إعادة إنتاج الواقع المسبق أو لمعطى، فإنه يبدو الآن أنه يدمره، كأن نية التعامل مع الأشياء تستهدف طمسها ملاسها وجعلها عvisية على الفهم»^(٥٣).

وهذا يعني أن المحاكاة قد بلغت مرحلة هزيمة نفسها بنفسها، أو أن فرط الإخلاص لمنطقها أدى إلى الإجهاز على الغاية منها. وقد ساهم الشعور بهذا المأزق في رد الاعتبار للخيالي من جديد، وفي التنبيه لقدرته على المساهمة في إزهاق فهمنا للعالم وإضاعة جوانب كثيرة منه لم تتمكن منطلقات المحاكاة ومدارسها المختلفة من إضاعتها بقدر كاف. ومن البداية حرص رد الاعتبار هذا على تجنب الوقوع في استقطابات الوضع القديم الذي انطلق من تصور ينهض على التمساحض بين نوعين مختلفين من الأدب: أدب المحاكاة الواقعي وأدب الخيال والخرافق التوهمي، وطرح مفهوم «المصل» *«continuum»* أو السلسلة متصلة الخلقات أو الخط البياني الواصل والفاصل معا بين طرفين متباينين ومتغايرين في آن، على هذا الخط المتصل للمتمد بين الواقع الصبرف والخيال

للخيال وللعناصر الفانتازية في الأدب. فقد ربط أفلاطون وأرسطو بين الأدب والواقع، وطرحا المحاكاة باعتبارها حجر الأساس الذي تنهض عليه العلاقة بين الأدب والعالم. صحيح أن أرسطو اعترف ببعض الدور لعناصر الخيال، وحتى بضرورتها أحيانا لحل الأزمة المستعصية في بعض الحكايات عبر تدخل الآلهة *«deus ex machin»*، ولكنه لم يحيلها واعتبرها من قبيل «أفرض الحلال» الذي يستحسن تجنبه، وأقام نظريته على احترام منطق المحاكاة ذاته، لأن المستحيل المحتمل أكثر إقناعا عنده من الواقعي غير المحتمل الحدوث.

وقد أدى هذا الطرح الذي حكم الفكر النقدي الغربي قرونا عدة، وتسلسل منه إلى الفكر النقدي العربي في العصر الحديث، إلى التركيز على جوانب المحاكاة في الأدب على حساب العناصر الأخرى فيه، وإلى بلورة مجموعة من الرؤى المعيارية والتراتبية التي تحكم التدفق الأدبي وتنظم أطروحات القيمة فيه وفقا لأولويات هذا الطرح. وساهم هذا التركيز كذلك في توجيه نظر المبدعين أنفسهم إلى الاهتمام بالأدب القائم على المحاكاة، وتهميش الأدب الفانتازي أو الخيالي. وبالرغم من عداء الثقافة الرسمية للأدب الخيالي أو الفانتازي، أو المعجاني كما يسميه إخواننا المغاربة، واصل هذا الأدب الوجود والازدهار باعتباره نوعا من الأدب القصصي عن دائرة الأدب، أو الأدب الشانوى *«sublitterature»*. وما هي النظرية الأدبية الحديثة ترد له اعتباره في السنوات الأخيرة^(٥٤)، وتكشف عن عمق توجهه الذي جنبه الوقوع في الهاوية التي سقط فيها الأدب الرسمي من البداية. حينما توهم - هذا الأدب الرسمي - أنه يستطيع محاكاة الواقع ومضاهاته، وحينما واصل السعي طيلة قرون عدة ليكتفي عن نفسه الانهامات الأفلاطونية المتعلقة بدونية محاكاته، ويؤكد ولادة علاقته - بل حتى تبعيته - للعالم الخارجي بدلا من انفصاله عنه واستقلاليته. لأن آباء النقد الغربي أنفسهم هم الذين صاغوا الافتراض

القارئ بين تصديق ما يقرأه واستكثاره، بينما يتجلبث الثاني بحيرة الشخصية القصصية نفسها إزاء التجربة التي تخوضها داخل النص^(٥٨).

ويتحقق الفانتازي بتعريف تودوروف هذا، وبنوعيه المختلفين، في رواية نجيب محفوظ، ولكن بشكل جديد يناظر تصور تودوروف للفانتازي ويناقضه في أن: حيث يستغرق فيها أمد الحدث الفانتازي زمن اللايقين وعلم التأكد. وهو زمن الرواية النفسى المقيم، لأنه هو زمن شهرار الباحث طوال الرواية التي تستغرق أحداثها أكثر من عشر سنوات عن هذا اليقين الماروغ الذى يرود سعى الإنسان في العصر الحديث، لا سعى شهرار وحده. لكن أمد التردد إزاء الفانتازي في النص قصير لسببين، أولهما: أننا سرعان ما نبأرح هذا التردد إلى واحد من اليقينين المحتملين؛ إما أنه جزء من الواقعي واستراتيجية من استراتيجيات التمييز عنه في عالم شعبي يؤمن فيه البشر بوجود العفاريت إيمانهم بوجود الكثير من الظواهر العلمية والواقعية، وتضع الرواية فيه عينها على الدلالات الاجتماعية والسياسية لأحداثها، وإما أنه نوع من التوهم أو أضغاث أحلام لا أساس لها من الصحة. وثانيهما: أننا سرعان ما نرد هذا العنصر الفانتازي إلى تناس الرواية مع (ألف ليلة وليلة)، لأن وجود (ألف ليلة وليلة) وروايتها في التراث الأدبي العربي يفرج أى محاكاة معاصرة لها من دائرة الأدب الفانتازي، لأنها أحوالت الكثير من ملامح الفانتازيا إلى مواضع مستقرة في تقاليد السرد العربية. فشرط الفانتازي الثلاثة التي يطلبها تودوروف غير متوفرة في رواية (إلى ألف ليلة) بسبب وجود النص الأم (ألف ليلة وليلة) وقايلته في الثقافة العربية.

فهذه الشروط الثلاثة هي: أولاً أن يجبر النص القارئ على أن يعتبر عالم الشخصيات الفانتازية كالعالم الذى يعيش فيه البشر وأن يتردد بين التأويل الطبيعى والتعليل الخارق لما يقع من أحداث فيه. وثانيها أن هذا التردد يمكن أيضاً أن تعمسه الشخصيات في نوع من تحويل

الجامع يقع العمل الأدبي، ولا يمكن، إلا فيما ندر، أن يقع على أى من نقطتي النهاية في الخط.

فالحديث عن أدب خيالي فانتازي صرف مبهتوت الصلة بالواقع أسر لا يقل غرابة عن الحديث عن أدب واقعي محض لا أثر فيه لثمرات الخيال. ففي كل أدب واقعي درجة من درجات التوهم أو التخيل، وفي كل أدب مبتكر خيالي جامع لمسة من لمسات الواقع وطيف من أطيافه؛

«فالتفكير الخاطي الذى يتصور أن الفانتازي ظاهرة نقية تتصل بمقطع محدود من الأدب يصبح جلباً حينما ننظر إلى السبل المختلفة التى يلف منها الخيالي أو الفانتازي إلى الصورة عبر السياقات المختلفة التى تحيط بالعمل الأدبي»^(٥٩).

لذلك، فإن تحديد هوية هذا الأدب أو العنصر الخيالي في هذا المتصل continuum الأدبي يعتمد على طبيعة السياقات المختلفة التى يدخلها أى ناقد إلى مجال الدرس وهو بصوغ تعريفه له. فهناك من يرى أن الأدب الفانتازي هو الذى يتعامل مع الاضطرابات فى السياق، واستقلالية الجزئى بمركبة الكلى وآلياته، ومع اللامرئى وما يتصل بتغير المنطق السببى فى المكان والزمن^(٦٠)، وهناك من يعرفه بأنه نقيض التعريف الأرسطى للفن، أى المبالغة فى انتهاك ما يقبله بشكل عام على أنه المحتمل^(٦١)؛ وهناك من يربطه بأى انتهاك جزئى للقواعد الأساسية التى يتطور وفقاً لها منظور العمل القصصى ومنطقه، وإن كان من الضروري أن تترك الشخصيات ذاتها هذا الانتهاك وأن تفرأه على قواعد المنظور^(٦٢). أما تودوروف، فإنه يربط الفانتازي بالتردد بين عالمي التوهم وعالم الواقع، ويرى أن أمد هذا التردد وفقدان اليقين هو زمن الفانتازي. ويترك في هذا المجال بين نوعين من تصور الفانتازي؛ يتعلق أولهما بتأرجح

لعلاقات النصوص الأدبية التي يسمي فيها النص الجديد إلى استحباب النص القديم داخله والإجهاد عليه في الوقت نفسه^(٦٠)؛ حيث تؤدي فاعلية هذه الجدلية المستمرة بين النصين إلى عدم تحقق الشرط الأول في الرواية بسبب اتعلم حالة التردد تلك، أو قصر أمدها إلى حد أنه بالإمكان الإغضاء عنه. كما تلغي الشرط الثاني لأن شخصيات الرواية لا تتردد لإزاحة العناصر الفانتازية فيها، بل تعتقها بيقين يحيلها إلى مفردات في الواقع العياني نفسه، ويجعلها جزءاً من السياق ومن المعنى المتولد فيه. بينما تغير من طبيعة الشرط الثالث لأن وثيقة العلاقة بين عالم الرواية وعالم (ألف ليلة وليلة) الذي يشكل جزءاً أساسياً من مخزون خبرة القارئ الأدبية، تحكم استجابات القارئ للعمل وترهف قدرته على تأويل العناصر الفانتازية ضمن السياق الاجتماعي والإحالات السياسية التي تستهدف الرواية إثارتها لديه.

ومع ذلك، يظل للعناصر الفانتازية في الرواية دور مهم في (ليلي ألف ليلة)، أو بالأحرى تظل لها عدة أدوار. أولها هو الربط بين الجانبين المتناقضين في العمل في نوع من الوحدة المستحيلة بين الأضداد، لأن الرواية تسمى إلى الجمع بين الموضوع الفلسفي الذي يلج على تجنب محفوظ في عدد من أعماله وتناول فيه وضع الإنسان في العالم وبحثه المستمر عن نوع من اليقين أو الخلاص الصوفي، والموضوع السياسي الاجتماعي الذي سطر على عدد كبير من نصوص تجنب محفوظ السابقة وانشغل بقضايا العدل وازمة الحكم وحرية المواطن. ولأنهيهما التعبير عن المسكوت عنه، وعن المقموع السياسي خاصة، لأن الفانتازي يساهم في خلق ما تسميه روزماري جاكسون:

«أدب الرغبة، الذي يمكن معاشته كغيب أو فقدان... إذ يستعمل في تعبيره عن الرغبة طريقتين - حسب المعاني المختلفة للكلمة - التعبير - هما الإخبار عن الرغبة والبرهنة

دور القارئ وتردده إلى الشخصيات نفسها، وتحويل موضوع التردد نفسه أثناء تقديمه إلى أحد موضوعات النص نفسه. وفي حالة القراءة الساذجة، فإن القارئ الفعلي سرعان ما يتوحد مع الشخصية. وثالثاً أن يتبنى القارئ موقفاً معيناً تجاه النص، وأن يرفض التأويلين الأمثولي والشمري له. وهذه الشروط الثلاثة ليس لها قيمة متساوية، لأن أولها وثالثها يملوان الفانتازيا، أما الثاني فيمكن الإغضاء عنه في بعض الحالات، وإن كانت الشروط الثلاثة جميعها تتحقق في معظم النصوص الفانتازية. ويحينا الشرط الأول إلى البعد اللفظي للنص، وبشكل محدد إلى ما يدعي بالرواية التي يستحيل فيها الفانتازي إلى حالة محددة مما يطلق عليه اسم الرؤية المتبسة أو الإبهامية *ambiguous vision*. أما الشرط الثاني، فإنه أكثر تعقيداً لأنه يتصل من ناحية بالبعد السياقي *syntactical aspect* لعملية الكتابة، من حيث إنه ينطوي على وجود بعض الوحدات الشكلية التي تناظر تقدير الشخصيات للأحداث في السرد، التي يمكن أن ندعوها بوحدة «رد الفعل *reaction*» في مقابل الحدث أو «الفعل *action*» الذي يصاغ من خلاله العالم السردى، ويشير من ناحية أخرى إلى البعد الدلالي أو المنوي *semantic aspect*، حيث يتصلق ببلورة الموضوع أي بتصوير إحالاته المختلفة. أما الشرط الثالث فله طبيعة عامة تتجاوز التقسيم إلى أبعاد، لأنه يتعلق هنا بالاختيار بين صيغ مختلفة ومستويات عدة من القراءة^(٥٩).

وتأثر هذه الشروط جميعها بوجود (ألف ليلة وليلة) ورسوخ مواضعها في وجدان القارئ العربي، وبالعلاقة الرواية التناسبية الواضحة بهذا النص التراثي المتغلغل في وعي القارئ والفاعل في عملية تلقيه للنص. كما تتأثر كذلك بمحاولة تجنب محفوظ الواعية في هذه الرواية إحلال نصه الجديد محل النص الأم، وإثبات وجوده بالمعنى الذي يملوه هارولد بلوم في نظريته الأودييسية

يتيح وجوده فى الرواية تعليق المنطق الواقعى وتجاوزة بصورة تتحول معها للمستحيلات غير المنطقية إلى أمور سهلة الحدوث، فيترزّل بحدوثها المنطق الفاسد وتتكشف سوءاته، وهو منطق الممكنات الواقعية التى تسيطر على الواقع، وتبيح استשרاء الخلل والفساد فيه. ففي الرواية أربعة عمارت: اثنان خيزران هما قمقام وسنجم، واثنان شريان هما سخربوط وزرمباحة. يجسدان طرفى الاستقطاب بين الخير والشر، ويحيلان بهذا التجسيد المجرد المحسوس واللامرئى إلى مرئى وملحوس. وتؤكد ثنائية المتعارضات فى عالم العمارت بعض ملامح البنية الاستقطابية فى الرواية بين الخير والشر، وتساوى كفتى المتناقضين. وفيها من عالم البشر عدد من الشخصيات التى ترتبط بهذه العمارت حتى كأنها تلبستها. وهؤلاء البشر هم غير تجليات العفريتين الشريرتين فى صور بشرية، خاصة فى حكاية «أنيس الجليس» التى استحوطت فيها زرمباحة إلى التجلى الشرير للنواية والفتنة، أو فى حكاية «طافية الإخفاء» التى تجسد فيها سخربوط فى صورة رجل مشرق الصورة بسام الشر. وقبل الانتقال إلى عالم البشر ذوى الصلة بالمعارف لابد من ملاحظة أن الرواية تقسم استقطابا حادا بين المعارف الأربعة بالصورة التى تؤكد علاقة التنافر المستمرة بينها:



واتجاه السهم فى هذه العلاقة مناقض لاتجاه السهم فى العلاقة المازية بين البشر والمعارف، ولهذا الأمر دلالة. وأول هؤلاء البشر عسريت يمشى بين البشر ويعيش حياتهم هو سطلول تاجر المزايدات والجواهر الذى يخفى فى أعطافه ملاك الموت، ولكنه يعيش حياة البشر ويخضع لمنطق وأقبحهم ولحدوده. فهو نائب عزرايل فى الحى زواجه يقتضى الاختلاط بالبشر ليل نهار. وثانيهم

عليها وإظهارها، أو التخلّص منها حينما تكون هذه الرغبة عنصرا موقعا ومهددا للنظام الثقافى ولاستمراره. وفى معظم الحالات تمتزج الطريقتان معا، لأنه يمكن التخلّص من الرغبة بالتعبير عنها ومعايشة الكاتب أو القارئ لها بالنيابة. وبهذه الطريقة يشير أدب الرغبة فى ثناءه إلى القاعدة التى ينهض عنها النظام الثقافى، لأنه يفتح، ولو للحظة عابرة، على القوضى والخلل وعدم الشرعية، وعلى كل ما هو خارج القانون، وخارج نطاق النظم القيمية. فالمفانتازى يشف عن كل ما لا يقال، وما لا يرى فى الثقافة، وعن المكبوت والمقموع والممنوع والمضمر وكل ما تحول إلى غياب.^(٦١)

وفالته الدور التدميرى المغير الذى يساهم فى إجراء عند من التحولات الجبرية على التصورات السائدة للعناصر الاجتماعية والسياسية. لأن وثيقة العلاقة بين المفانتازى والواقعى، أو بالأحرى الجدول المستمر بينهما، يتيح له التعبير عن المناطق التى لا يمكن صياغتها مفهوما إلا بشكل سلبى لأنها ترتبط بالمستحيل واللامرئى واللاحقيقى واللامسمى واللامتعمين وغير المعروف، لأن هذه اللاعقلنة السلبية هى التى تضى على المفانتازى معناه الحقيقى فى العصر الحديث، وهى التى تمكنه من ممارسة دوره الفعال فى تغيير المسلمات الاجتماعية والسياسية.^(٦٢)

(١٠) المعارف والبشر وفانتازيا التحولات بينهما:

وينطوى تجسد هذه الأدوار المتراكبة للمفانتازى فى الرواية على وعى شديد بضرورة التكامل بين العناصر الفانتازية ومنطق الحكاية الواقعى الذى تنهض عليه البنية السردية من ناحية، وتنوحي من خلاله الرواية النهوض بمهامها الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى. كما

مدى تورط الاستقطاب بين العالمين بالصورة التي يبدو معها أن عالم البشر في مواجهة صراعية دائمة مع عالم العفاريت. لكن هذا الاستقطاب الحاد للمثلث في طرفي نقيضين تسم العلاقة بينهما بالحدة والتوتر سرعان ما ينحل في نوع من الجدول المستمر بين العالمين:



لأننا نعرف أن مقام وهو من عالم الجن والعفاريت يريد الاستعانة بصنعان، وهو من عالم البشر، على إنسان آخر هو على السلولى حاكم الجي الذي استأنس مقام بنوع من السحر الأسود. وهناك حوار دال في هذا المجال يشير في حقيقة الأمر إلى أن استخدام الفانتازي في الرواية للتحرر من المنطق السائد في الواقع يستهدف تأسيس منطق جديد لا التحلل من كل منطق، ويسعى لتدمير المنطق السائد وإجراء تحولات جذرية على البنى الفكرية التي يعتمد عليها، لأن صنعان حينما يسأل العفريت:

ف سيدى لم لا تقتله بنفسك؟

قال بحق:

— استأنسى بسحر أسود، وهو يستعين بي في قضاء مأرب لا يرضى عنها ضميري.

— لكنك قوة تفوق السحر الأسود.

— نحن بعد نخضع لقوانين معينة. دع المناقشة. لك أن تقبل أو ترفض^(٦٦).

ويؤكد هذا الحوار أن عالم العفاريت ليس عالم يتحرر من القوانين الكلية، ولكنه عالم يخضع لقوانين معينة؛ يتضح لنا من اللحظة الأولى ومن هذا الحوار نفسه أن منطقها مغاير للمنطق المألوف الذي تنهض عليه قوانين الواقع. فمقام قوة تفوق قوة السحر الأسود، ولكنه

على السلولى حاكم الحي الذي استأنس بسحره الأسود مقام وأخذ يستعين به في مأرب لا يرضى عنها ضمير العفريت الخير^(٦٣)، ولكنه لا يستطيع الخلاص منه دون الاحتيال بإنسان يحمره من شربه. وثالثهم هو الشيخ عبدالله البلخي الذي يوشك أن يكون التجسيد البشري الخالص للروح وللنقاء الصوفي المطلق. ومن هنا، فإنه يشق ليبلغ مرتبة من تتجاوزون حدود منطق الممكنات الفجج إلى منطق المستحيلات الرحيب. ويصبح بذلك هدف العفريتين الشريرين الأول؛ حيث يطلب مسخروط من فاضل صنعان قتله في «طاقية الإخفاء»^(٦٤)، ثم يطلب من معروف الإسكافي قتله كذلك بعدما رفض فاضل: «اقتل عبدالله البلخي والمجنون»^(٦٥). والمجنون هو الشخص الرابع الذي استطاع تجاوز مرتبة البشر العاديين والارتقاء إلى مصاف من تتحول المستحيلات لديهم إلى ممكنات. لذلك، حكم عليه الواقع بالمجنون، لأنه لا يخضع لمنطق هذا الواقع، بل يرفضه. وهذا الرفض هو الذي يشكل خطرا على مملكة الشر فيطلب حاسمها «مسخروط» قتله، بل على السلطان ذاته الذي يخشاه ويتجنب الاصطدام به في أكثر من موقف. وهذا المجنون من أكثر شخصيات النص أهمية وتعقيدا، لأنه الشخصية التي تجمع بين متناقضات العالمين: عالم البشر وعالم العفاريت، ولذلك فلا بد من العودة إليها بشئ من التفصيل.

لكن علينا قبل ذلك تعرف منطق البنية الكلية التي تجمع بين البشر والعفاريت وتكامل عبرها فاعليتهم النصية. ومن البداية تقدم لنا الرواية في حكايتها الأولى «صنعان الجمالي» المواجهة بين عالم البشر وعالم العفاريت بطريقة تؤكد معها الاستقطاب بين العالمين «الجدول المستمر بينهما». لأن الحكاية تقدم العالمين معا منذ الصفحة الأولى؛ وتجسد لنا كيف أنهما يعمران الفضاء نفسه، عندما استيقظ صنعان في وسط الليل ونزل من سريره فداش على رأس مقام وارتطم في الظلام بكفاته الصلبة. وكشف لنا تفاصيل الحكاية عن

في الانتقام: «فما هلك منا عفريت إلا فريسة لفضبه»، مؤسسا بذلك قiche جديدة من قيم المنطق البديل، الذي أفصح حوار معه عن بعض ملامحه الأخرى، من أن التعلل بتنفيذ الأوامر «شعار يصلح لتغطية الخباياث إذا دعيتهم لغير ادعيتهم العجز، وإذا دعيتهم لشر بادرتهم إليه باسم الواجب»^(٦٩). ومن أن حقيقة المنطق الذي ينهض عليه عمله باعتباره كبير الشرطة هو أن يحمي الطغمة الفاسدة التي يعرف عن أفرادها من الكبراء كل صغيرة وكبيرة بسيفه البشار، بينما يطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الرأي والاجتهاد. وتقبل المال الحرام باعتباره مجرد فتات يتساقط من موائد الكبراء، ويهدر إنسانيته بالتعلل بأنه يؤدي واجبه.

لكن ملامح المنطق البديل لا تنفصل هنا عن طريقة اكتشاف جمصة لها، فهذا كله جزء من الامتحان. ويكتشف جمصة - من خلال حوار مع سنجام الذي ترك له حرية الاختيار وتحكيم عقله وإرادته وروحه - حقيقته إنساناً من جديد، ويسيد على ضوء هذا الاكتشاف رؤية وظيفة كبير الشرطة في مجتمع فاسد فيسجد أنها تنهض على «حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء»^(٧٠)، وأنه:

«حقير يقتات على الحقارة. هذا ما أفتحه به سنجام. عزأوه الوحيد أنه كان سيف الدولة. فل السيف وتقوض الأمن فأى وزن له؟ لص قاتل حامى المجرمين ومعدب الشرفاء. لسي الله حتى ذكره به عفريت من الجن»^(٧١).

ويحاول جمصة الاستعانة بالشيخ البلخي عله يحدد له طريق الاختيار نفسها، ولكن كلمات الشيخ في هذا المجال توشك أن تكون ترديدا، ولكن بلغة صوفية مختلفة، لكلمات سنجام الذي طلب منه تحكيم العقل والإرادة والروح، وضرورة «أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك»^(٧٢).

يخضع لقوانين تمنعه من تدمير هذا السحر بنفسه، برغم قدراته الخارقة التي ستعرف بعضها في الفصول التالية، وتجبره على طاعة أسره على السلولى وتنفيذ ما به التي لا يرضى عنها ضميره. وحتى تتأكد قواعد هذا المنطق الذي يسمى النص لجوهره بوضوح، فإن العفريت مقام لا يتخذ سمعان بعد قله للسلولى، لأنه كان قد تورط بين المحققين، لحظة اختيار العفريت له لشرف تخلص الحي من حاكمه الظالم، ولحظة تنفيذه لقتل السلولى، في اغتصاب طفلة وقتلها، ويكشف الحوار الدال بين صنعان والعفريت، عقب تنفيذ القتل، هذا المنطق الجديد. وهو منط يرفض الشر، وينأى عن التآمر، ويجعل مسؤولية الفرد عن المجتمع ضمن أولوياته المقدسة. لأن لمقام يبرر اختيار صنعان لتخلص حيه من الشر قاتلا:

«استعرتك لإيمانك رغم تأرجحك بين الخير والشر. قدرت أنك أولى من غيرك بإفقاد حيك ونفسك.

— من قال لك أنى مسؤل عن الحى؟

— إنها أمانة عامة لا يجوز أن تجرأ منها إنسان أمين، ولكنها منوطة أولا بأمشالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة»^(٦٧).

وتؤكد ملامح هذا المنطق الجديد حينما تكرر الرواية قصة العفريت مع الإنسان من جديد، والتكرار من أدوات بنية السرد في (ألف ليلة وليلة) كحكا أسلفنا، ولكن مع «جمصة البلخي» هذه المرة. وتكرر قصة العفريت الخير مع الإنسان لا يبرر فقط وجود عفرتين خيبرين في النص لا عفريت واحد، وإنما أهمية القيم التي ترسيها الرواية من خلال هذا التكرار. فهذا التكرار هو الذي يكشف أننا بإزاء نوع من الاختيار الذي يمتحن فيه الإنسان، وقد أخلق صنعان في الامتحان بينما تنجح فيه جمصة الذي ظهر له العفريت بطريقة مماثلة لظهوره في «حكاية الصياد مع العفريت»^(٦٨)، ولما حاول العفريت «سنجام» معاقبة أنقذه بمقام من اتخاذ موقف تحت تأثير الحق والرغبة

الإنسانية المعجزة ذات التجليات الأربعة، وتفهيم موقف السلطان منها من قتل جمصة، إلى سجن عبدالله الحمال، إلى الخوف من عبدالله المجنون وتركه، إلى تعيين تجميلها الأخير عبدالله العاقل كبيرا للشرطة في دورة كاملة، بتأكد دور الفاتنازي في جعل اللامرئي مجسدا، والمسكوت عنه مبلورا وناطقا، ويتحقق كذلك دوره في الربط بين متناقضات الروحي والاجتماعي والسياسي، وفي إجراء تحولات أساسية على البنية الفكرية القديمة التي ينهض عليها المنطق السائد في الحكم على الأمور وتسييرها.

(٩٩) جمل القضاءات ومحور البنية ومداراتها:

نمود بعد أن تمررنا آليات الوظيفة الفاتنازية في رواية (لإلى ألف ليلة) إلى تمحيص بنية السرد التي تقسم الرواية عالم حكاياتها وفقا لها، علنا نتعرف مدى تحقق بقية وظائف النص الشهريادي فيها من الوظائف التشويقية والإرجالية والتوليدية وحتى التشهيرية. ومن البداية، نلاحظ أن الرواية تضم اثني عشرة حكاية بالإضافة إلى المقدمة والنهاية اللتين تتعلقان بالقصة الإطار. وتتطوى هذه الحكايات الاثنا عشرة على كثير من ملامح القصص الشهريادي، وترسى من البداية قواعد طبيعته التوليدية التي تتري فيها الحكايات متوالدة واحلتها من الأخريات، ومتفاعلة بشكل تناصي خصص مع الحكايات الشهريادية الأم. فقد حرصت الرواية على تقديم شخصياتها الأساسية جميعا في البداية، والجمع بين شخصيات الحكايات كلها في «مقبى الأمراء». كما حرصت على وضع بلور كل حكاية في الأخرى؛ فوضعت بلرة آخر حكاياتها وهي حكاية «السندباد» في أولها وهي «صنعان الجمالي»، ثم وضعت بلرة الحكاية قبل الأخيرة وهي «معروف الإسكافي» في ثالثة حكاياتها وهي «جمصة البلطي»، في بنية نسقية أقرب إلى الشكل الغروطي أو شكل القمع الذي تتجمع فيه خيوط الحكايات جميعا وتشابك في الحكايات المركزية التي تقع في وسط النص.

وتريد الشيخ البلخي لأفكار سنجام وتطابق استجابه لمطلب جمصة مع رد سنجام عليه من عناصر تأكيد الصلة بين عالم الشيخ البشري وعالم العفريتين الخويين الشبحي. وينجح جمصة في الامتحان بعد ذلك حينما يسوقه تفكيره إلى الإعراض عن الفساد، والإفراج عن أهل الرأي من الشيعة والخوارج، ثم أخيرا إلى دار الحاكم خليل الهمذاني، حيث وجه إلى عنقه ضربة قاضية. ثم يتلقى الأمر بشجاعة واستهانة واضح حينما يحاكمه السلطان نفسه، ويحكم بضرب عنقه ومصادرة أمواله. وقتل حاكم الحي خليل الهمذاني، بعد قتل حاكمه السابق على السلولي الذي كانت لديه القدرة على استئناس العفاريات، يقدم في الرواية تكرارها لطقس استئصال الشر الذي اتخذ من دار الحكم أو الولاية مقرا له. وهو التكرار الذي يؤكد طقس القتل ويرز مغايرة رد الفعل في الحالتين، ونجاح جمصة في الحالة الثانية.

ف نجاح جمصة في الامتحان وفي الاستماع إلى صوت العقل والضمير هو الذي يوهله للنجاة التي استعصت على صنعان، وهو الذي يحمله إلى إنسان له قدرة العفاريات على اجتراح المعجزات، أو بالأحرى قدرة الخبر على مواجهة الشر وهزيمته. وتطرح الرواية في شخصية جمصة، تلك التي تتهدى خلالها في أربعة تجليات مختلفة هي جمصة البلطي/ عبدالله الحمال/ عبدالله المجنون/ عبدالله العاقل، مجموعة التحولات الأساسية التي تنهض بها العناصر الفاتنازية في الرواية؛ تحول الإنسان من الشر إلى الخير، وانتقاله من الأعراف الفاصلة بين دنيا الفساد ودنيا الفضيلة إلى فردوس العدل المطلق والقوة المطلقة، وتغير قواعد المنطق الذي تدور وفقا لها اللعبة الاجتماعية الفاسدة، وبلورة منطق بديل لا يهتض على الخوف أو الظلم أو الفساد، وإنما يروم تحقيق العدل، وإحلال الأمن، وضمان الحرية، وتكريس السعادة بين البشر. ومع تدمير المنطق السائد عبر صفحات النص من خلال تصرفات هذه الشخصية



فالجدل بين الفضائيين الأساسيين فى النص يستهدف الإجهاز على التناظر التقليدى أو التاريخى بينهما، وتحقيق قدر أكبر من التفاعل الصحى بينهما. وهو جدل تدعّمه علاقة كل فضاء من هذين الفضائين بالفضاء الثالث فى الرواية وهو فضاء النهر والخلاء عند اللسان الأخضر؛ حيث اعتاد أهل الحى عمارته الصيد. فى هذا الفضاء ظهر العفريت سنجام لجمصة حينما أخرج قمقمه من جوف النهر^(٧٣)، وهرب إليه عبدالله الحمال بعدما قتل عدنان شومة كبير الشرطة، فخرج له عبدالله البحرى ليفسح به فى مملكة الماء التحتية ثم يخرج به منها وقد بدله بلباس جنديا ينجيه من قبضة الشر المحدثه به^(٧٤)، واتخذ عبدالله الجنون مستقرا له فى تجليه الثالث بعدما حفر سطول له نفقا عفريتيا هرب عبره من زنتاته فى دار الجنان^(٧٥). ومن هذا الفضاء كان يهل عبدالله الجنون على الحى الشعبى فى الملمات لينفذ أهله الأختيار من ووطانهم، أو لينبهم قبل انزلاق أقدامهم فى رمال الشر الناعمة. وقد استمرت العلاقة بين هذا الفضاء والحى الشعبى فاعلة من الحكاية الرابعة «نور الدين ودنيا زاده» وحتى الحكاية الأخيرة، بل ما بعد الأخيرة «البكاؤون» فى نهاية القصة الإطار. واستطاع الجدل بين الفضائيين أن يهرف وحيثا بأكلية الحركة فى الحى الشعبى من ناحية، وأن يساهم فى تجسيد بعض قوى هذا الحى ونوازع المجردة من ناحية أخرى.

أما السلطان أو القصر فإن الرواية أقامت جدلها بين فضائه وفضاء النهر/اللسان كذلك؛ ففي حكاية من الحكايات، وهى للمفارقة محنونة بـ«السلطان»، يقاد شهرار أثناء جولته الليلية إلى شاطئ النهر، وتمضى به سفينة إلى جزيرة فى قلب النهر أقام فيها العامة مملكتهم البديلة، ونصبوا واحدا منهم، هو إبراهيم السقا، سلطانا يحكم بالمدل لما أعياهم ظلم عمال

وتتسم بنية التفاعلات والتفاعلات بين هذه الحكايات المتعددة بقدر كبير من الوحدة والتماكك، وبقدر أكبر من النسقية والسمعية. وتؤكد سمعية البنية فى الرواية وعى نجيب محفوظ المهرف بأن ما يحول بنية «ألف ليلة وليلة» ذات الطبيعة الإيسودية إلى عمل فنى كبير له تماككه ووحده العضوية ليس مدى تماكك كل حكاية من حكاياته المتعددة على حدة، وإنما ترابط هذه الحكايات فى وحدة عضوية تمنح العمل تماككه. وهذا هو ما تحاول رواية نجيب محفوظ تحقيقه من خلال استخدام عدد من استراتيجيات السرد فى «ألف ليلة وليلة» وإخضاعها إلى حاجات نصه التعبيرية. ويتسم التتابع فى حكايات «إلى ألف ليلة» بسمتين أساسيتين؛ أولاها حرص النص على استمرار فاعلية الإطار فى السرد وفى ترتيب التتابع، وعلى تضافر تطور كل منهما، وثانيتهما استغلال خاصية التكرار السردية بعد أن أضفى عليها سمة جديدة هى التكرار مع المغايرة لبلورة عدد من الرؤى السياسية والاجتماعية التى تتوخى الرواية من خلالها تحقيق فاعليتها فى الواقع الحضارى الذى تضفر عنه وتتوجه إليه. وقد لاحظنا من قبل أن الرواية أقامت تناظرا بين فضاء القصة الإطار وهو القصر، وفضاء الحكايات وهو الحى الشعبى ومقهى الأمراء الذى يعتبر بؤرة تجمع أهله. وهى ملاحظة تضيف إليها هنا أنها حرصت على مدار حكاياتها على إقامة نوع من الجدل بين هذين الفضائيين الرئيسيين، فأثارت لعدد من أهل الحى دخول القصر، كما جاءت بالسلطان إلى الحى فى عدد من جولاته الليلية التى يصحب فيها وزيره وسيافه. فأكد اهتمامات الرواية الرئيسية هى تمحيص طبيعة الجدل بين الفضائيين، وسبر كليات العلاقة بين «القصر» مستودع السلطة والهيمنة الرمزية، و«المقهى» فضاء تجمع الشعب بكل طبقاته الاجتماعية المختلفة؛ بحيث يمكن تمثيل تلك العلاقة بهذا الرسم:

وتستهدف العلاقة بين هذه الفضاءات الثلاثة على مدار الحكايات كلها بلورة محور أساسي لخاور الدلالات في الرواية، وهذا المحور هو المحور الذي يهتم بقضايا الحكم، ويناقش كل أبعادها المسكوت عنها في الأدب العربي الحديث بجرأة وصراحة لم نعرفها من قبل في أعمال نجيب محفوظ السابقة رغم انشغالها الدائم بالسياسة، وتلور حول هذا المحور مجموعة من الدوائر المتداخلة التي تشمل مداراتها اهتمامات أخرى كقضية العدل الاجتماعي وتوزيع الثروة، وقضية الحرية وأهل الرأي، وقضية الدين والخلاص الروحي، وقضية الحب واستبداده بالعقل والجسد، وقضية الخيانة والضعف البشري، وقضية التوفيق بين صبوات الروح ونوازع الحياة الاجتماعية، وأشكالها الفجوة بين الفكر والفعل، وقضية دور الفرد ودور الشعب. وهي كلها مدارات مركزها هو هذا المحور الأساسي الذي يعد واحدا من المحرمات في الأدب، أي محور الحكم والقضايا السياسية العديدة المتعلقة به من مسؤولية الحاكم إلى مسؤولية الرعية. وتوشك حكايات الرواية أن تشكل دراسة سرديّة لكل أبعاد هذه القضية وتغلغلها في شتى مناحي الحياة وتأثيرها عليها. بالصورة التي نجد معها أن هذا المحور نفسه هو المحور الذي تدور حوله مدارات كل حكاية على حدة بالدرجة نفسها التي بها تدور حوله فيها حكايات الرواية كلها، يوترابط حلقاتها في وحدة واحدة، يمكن تصوير مداراتها على النحو التالي:



السلطان على حييهم. في هذه الجزيرة سمع شهريار بنفسه السلطان البديل يعبر عن المسكوت عنه فيه عندما قال وهو يفتح محاكمته الرومية البديلة:

وأحمد الله الذي يسر لي التوبة بعد الانهماك في سلك الدماء البريئة ونهب أموال المسلمين. إنه سبحانه واسع الرحمة والمغفرة ... هذه المحكمة تتعدّد لتحقيق في شكوى مرفوعة من رجل بسيط، لو صبح ما جاء بها للكشف عن جريمة بشعة، اغتيلت فيها البراءة لحساب الخسة والدناءة والظلم.^(٧٦)

في هذا الفضاء يكتشف السلطان لدهشته صوره في أعين العامة من حيث هو سفاك للدماء ونهاب لأموال المسلمين، وحاجتهم في الوقت نفسه إلى سلطان بديل، ومنطق عدالتهم المفاير الذي سرعان ما تنهت شهريار الحقيقي في تعامله مع القضية نفسها. وإلى هذا الفضاء نفسه يؤول السلطان في نهاية الأمر بعدما هجر السلطة وقرر البحث عن ذاته الضائعة. ومن هنا، فإن الجدل الثاني بين الفضّاعين الأساسيين، القصر والمقهى، يتحول من خلال علاقتهما بالفضاء الثالث إلى مثلث تهادف علاقة كل طرف من طرفي القاعدة برأسه إلى إرغاف وعى كل طرف منهما بحقيقة الطرف الآخر ووزّاه وهواجسه، وإلى تعميق الجدل الغصبي والفعال بينهما على مدار حكايات النص المتعددة. ومن هنا، تتحول العلاقة الثنائية السابقة بين الفضّاعين إلى علاقة ثلاثية يمكن التعبير عنها في هذا المثلث:



مدار التوفيق بين الروح ونوازح الحياة - علاء الدين /
الحمال.

مدار الظلم والعسف والطغيان - صنعان الجمالي /
السلطان

مدار نزاهة الحكم - معروف الإسكافي / السلطان.

مدار الحرية وأهل الرأي - جمصة البلطى / طاقية
الإخفاء.

مدار الرحلة والبحث عن الحكمة - السندباد / الإطار.

مدار دور الحاكم ومسؤوليته عن عماله - السلطان /
عجر الحلاق.

مدار دور الفرد ومسؤوليته العامة - صنعان الجمالي /
جمصة البلطى.

مدار العدل - جمصة البلطى / السلطان.

مدار الإرادة الشعبية - معروف الإسكافي / علاء الدين.

مدار إشكالية الفسجوة بين الفكر والفعل - طاقية
الإخفاء / قوت القلوب.

مدار الدين والخلاص الروحي - علاء الدين أبو الشامات.

مدار الحب واستبداده بالعقل والجسد - نور ودنيا زاد /
قوت القلوب.

مدار الواجب وعواقب القيام الآلى به - جمصة
البلطى / الحمال.

وقوع الحكاية فى أكثر من مدار واحد، أو وقوع
أكثر من حكاية على المدار الواحد، من عوامل تأكيد
الترابط والتداخل بين الحكايات بعضها وبعضها الآخر،
وبين الحكايات والمدارات، وبين المدارات بعضها وبعضها
الأخر كذلك. ولأن التداخل والتفاعل هو السمة
الأساسية بين هذه المحاور الثلاثة: محور المدارات، ومحور
الحكايات، ومحور التداخل بين المحورين، فإن احتمالات
رسوم جديدة من هذا النوع، لتنبكات أخرى من
العلاقات بين هذه المحاور ومفرداتها، لأتزال مفتوحة
لإثراء القراءة وتوسيع أفق التأويلات المختلفة للنص

ومع أننى آثرت بلورة عالم الحكايات فى هذا المدارات
المتشجورة حول قضية النص المركزية فى صورة تجريدية
لإظهار قضايا النص المختلفة، وإبراز الجدل والتفاعل
المستمر بين رؤى النص وقضاياها فى سعيها للتعامل مع
المحرم السياسى، إلا أن بالإمكان إقامة عدد من العلاقات
الاقتترانية بين هذه المحردات وحكايات النص الاثنى
عشرة. وقد أرجأت إقامة هذه العلاقات الاقتترانية إلى
ما بعد بلورة دائرة قضايا العالم النصى، أو بالأحرى دوائر
المتراكبة، لأن تأويل النص يقدم التفاعل بين مدارات
هذه القضايا على التناظر بين أى منها وبين إحدى
حكايات النص من ناحية، ولأن هذا التناظر ينطوى من
ناحية أخرى على قدر من التبسيط الذى يبرز القضايا
المهيمنة على حكاية بعينها على حساب القضايا الأخرى
القائمة فى الحكاية نفسها بأشكال مراوغة. ولهذا الوجود
التناوى المراوغ عندى أهمية تفوق أهمية القضية الرئيسة
الواضحة فى كل حكاية، لأنه هو الذى يقيم شبكة
العلاقات الباطنية بين الحكايات التى تتخلق عبرها وحدة
النص السردية. فبالإحاح عدد من العناصر الثانوية على
الظهور فى الحكاية تلو الأخرى، وتفاعل هذه العناصر
مع القضايا أو الموضوعات التى ينبو للوهلة الأولى أنها
تحتل المكان الرئيسى من اهتمام أية حكاية من
الحكايات، هو الذى يطرح محور قضايا الحكم فى النص
باعتباره المحور المركزى فيه. لكن هذا لا يحول دون تعرف
العلاقات الاقتترانية بين مدار بعينه وحكاية بعينها، مادامنا
نمى أن اقتران حكاية معينة بمدار ما لا يمنع من وقوعها
ضمن اهتمامات مدار آخر، ولا يلبى جملتها المستمر مع
المحور المركزى فى النص. ومن الممكن فى هذا المجال
طرح العلاقات الاقتترانية التالية، حيث يتشكل طرفا
العلاقة فى هذا الرسم من المدار ويقترن بالحكاية التى
يتحقق بشكل أساسى فيها:

مدار الخوابة والضعف البشرى - أنيس الجليس / عجر
الحلاق.

مدار السنوات العشر التي يستغرقها زمن الأحداث فيها. لأن هذا الثلاثي يجسد سلطات الحكم الثلاث السياسية، والتشريعية، والتنفيذية. ويولر لنا آليات تعاملها مع الواقع من ناحية، وعلاقتها بمصدر السلطات جميعاً من ناحية أخرى، وهو السلطان في عرق هذا الثلاثي الحاكم في الحي، والشعب في تصور المحكومين وذوى الرأى منهم، وفي مفهوم النص الإيديولوجي المضممر في الرواية كذلك، الذي ينكشف لنا من خلال تحولات السلطة فيها.

وقد قدمت لنا الرواية على مد أحداثها المتلاحقة عملية تغيير هؤلاء الحكام الثلاثة في الحي، وحرصت على تسجيل هذا التغيير حرصاً على تجسيد حركية السلطة وتغيرها باستمرار. ولهذا فقد سمته في كل مرة كأنها ترقش في ذاكرة النص الداخلية أسماءهم وطريقة إزاحة كل منهم، لتبليو من خلال هذا تطور آلية تغيير السلطة، وبالتالي تبديل مفهوم مشروعيته على مر السنين. وقد تبديل هؤلاء الحكام على مدار النص سبع مرات، ورسوم هذا التبديل، ودوافعه، ومبرراته المتخافرة باستمرار، خريطة تحولات أساسية في النص الإيديولوجي المضممر في الرواية. ومبوف نقدم في الجدول التالي الحكام المتتابعين في الرواية ثم نوضح التفسيرات التي انتابت عملية تبديلهم ودوافعها:

الحاكم	كاتب السر	كبير الشرطة
على السلولى	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
خليل الهملاني	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
يوسف الطاهر	حسام الفتى	عندان ثومة / يوسى الأرميل
سليمان الزينى	الفضل بن خافان	يوسى الأرميل / للمين بن ساوى
الفضل بن خافان	هيكال الزعفرانى	درويش عمران
عباس الخليلجي	سامى شكرى	خليل فارس
معروف الإسكاني	نور الدين	عبد الله العاقل

وأول ملاحظة على هذا الجدول أن الوحيد الذى تولى أى منصب من مناصب السلطة فيه ثلاث مرات، وهو عدد من الأعداد السحرية الدالة، هو جمصة

الروائى. لكن يظل محور الأساسى فى ككل هذه التأويلات عندى هو محور قضية الحكم الذى تدور حوله كل هذه الممارات وشبكات العلاقات المختلفة وتتفاعل باستمرار معه.

(١٢) بنية التتابع والنص الإيديولوجي المضممر:

فلاشك عندى فى أن هذا المحور هو مركز كل شبكات العلاقات فى الرواية، وهو الذى يتحكم فى بنية التتابع التى تروى وفقاً لها حكاياتها المتلاحقة. لأن القصة التى تفتتح بها الرواية حكاياتها وهى «صنعان الجمالى» هى قصة قتل الحاكم الظالم وتخليص الحي من شروره، وردفتها التالية لها «جمصة البلطى» تدور حول مقتل الحاكم الجديد الذى خلف هذا الحاكم الظالم لأنه لم يرعو وواصل السير على خطى سلفه. واستهلال الحكايات بهاتين الحكايتين ليس من قبيل المصادفة، لأن بناء النص يخضع لسيمة قصصية صارمة. فقد رأينا كيف انقسم فضاء المقهى إلى أرائك السادة التى تحيط بالمكان و«شلت» العامة المستقرة فى وسط أرضيته. وكيف وقع اختيار العفريتتين الخورين على فردين من السادة لتخليص الحي من الظلم. فالحكايتان تبدآن بمسؤولية السادة وضرورة أن يبدأ الإصلاح من القمة، لأن الرواية تترك أن السمكة تفسد من رأسها، وأنه إذا لم يصلح الرأس فلا أمل فى تحقيق العدل لأهل الحي، ناهيك عن السعادة والرخاء. ألم يقل عبدالله الجنون للسلطان: «إن الرأس إذا صلح صلح الجسم كله. فالصلاح والفساد يهيطنان من أعلى» (٧٧).

ولو تفحصنا بنية السلطة فى الرواية لوجدنا أننا إزاء مجموعة من التتابعات الدالة التى تؤكد محورية موضوع الحكم فى العمل كله. لأن الرواية تتتابع على مسار حكاياتها باهتمام ما يدور لحكام الحي وشخصيات السلطة الأساسية الثلاث فيه، وهى جاكّم الحي، وكتام سره، وكبير الشرطة، وتقدم لنا مصير كل منهم على

السلولي تنفيذًا لمطلب قمعقام، ثم قتل جمصة البلطي لخليل الهمذاني لا تنفيذًا لإرادة سنجام، وإنما يوحى من عقله ولادته وضميره. ولذلك، فإن القتل الأول، الذى لم ينبج من تحكيم العقل البشرى وإنما تنفيذًا لمطلب المفريت، لم يؤد إلا إلى تغيير الحاكم وحده دون تغيير بقية أفراد الطاقم الذى يخل مع، أما القتل الثانى الذى جاء تحكيمًا للعقل والإرادة والضمير فقد نجم عنه تغيير الطاقم برمته. أما التغييران التاليان، تغيير يوسف الطاهر وسليمان الزينى، فقد جاء أولهما بعد أن رفعت قضية عجز الحلاق إلى السلطان فقرر «عزل يوسف الطاهر لفقدان الأهلية، وعزل حسام القسقى لتستره على رئيسه» (٧٨)، بينما استمر بيومى الأرملى فى الشرطة ليحاكم بعد وقوعه فى غربة آيس الجليس، وتضرب عنقه ويحل محله الممين بن ساوى حاجب الحاكم (٧٩). ثم تجسد ثانيهما فى عزل سليمان الزينى لتستره على جريمة كبير شرطته الممين بن ساوى وزوجه جميلة ومحاولتهما قتل جاريته الجميلة المفضلة قوت القلوب، وأمر شهرار «بضرب عنقى الممين وتجميلة زوجة الزينى، وبأن يصحب الفضل بن خاقان حاكما، وهيكال الزعفرانى كاتم سر ودروش عمران كبيرا للشرطة» (٨٠). وهما تغييران يجثمان بمبادرة من السلطان بعد أن استوعب درس التغييرين الأولين الناجم عن الفعل الفردى نيابة عن الغضب الشعبى. كما أنهما تغييران ناجمان عن إدراك السلطة لضرورة إصلاح فساد عمالها إذا ما كان لها الاستمرار فى الحكم دون تحدى الأفراد لها باستمرار.

لكن التغييرين التالين لذلك، وهما تغيير الحاكمين الخامس والسادس فى سلسلة الحكام السبعة، فلهما دلالة مهمة فى تطور آليات عملية التغيير تلك، لأنهما ينتهيان بتصويب أول حاكم بناء على لإرادة الجماهير الشعبية وليس بناء على أوامر السلطان، وإن حرصت الرواية على أن تمهر هذا التغيير المهم بخاتم السلطان

البلطي الذى تولى منصب كبير الشرطة مرتين باعتباره جمصة البلطي، ومرة أخرى فى مجليه الرابع كعبدالله العاقل. وأن الشخصيتين الأخريين اللتين تتوليان السلطة من بين شخصيات الرواية الأساسية عندهما معزوف الإسكافى ونور الدين، ولكل منهما حكاية من حكايات النص الاثنى عشرة، كما أن لجمصة البلطي حكايته. وأن تولى جمصة البلطي للسلطة ثلاث مرات له دلالاته لأنه الوحيد الذى استخدم السلطة لرفع الظلم عن أهل المحى فى المرة الثانية، ثم عاد إليها بعد أن تفتته الحكايات، وأكسبته تحولات شخصيته غيرها معرفة جديدة، تؤهله للمودة للحكم بعدما استبطن القوانين الجديدة والقواعد البديلة التى ساهمت العناصر الفاتزية فى النص فى صياغتها. والملاحظة الثانية أن كل شخصيات السلطة الأخرى، عندها هذه الشخصيات الثلاث، لا دور لها فى الحكايات إلا هذا الدور النمطى، وبالتالى لا شخصيات لها على الصعيد الروائى، وكأنما لتؤكد غربة السلطة عن الشعب ووجودها الغفل من الماهية. وأن بعض الشخصيات تستمر فى السلطة فى أكثر من دورة من دوراتها السبع، وذلك تأكيدًا لاستمرارية السلطة، أو تغيير مواقعها فيها بالارتقاء فى مدارجها لتأكيد الترقى داخل سلمها. أما الملاحظة الثالثة، وهى أهم هذه الملاحظات، فهى عرضية السلطة وتغييرها باستمرار، بل قصر عمرها النسبى. لأن هذه الدورات السبع قد تمت فى مدى عشر سنوات أو أكثر قليلًا. مما يوحى بمستم استقرار السلطة، لأنها فى جل الحالات تنهض على أساس واه يفتقر إلى الشرعية الشعبية ولا يابه بإرادتها.

وبالإضافة إلى هذه الملاحظات الأولية الثلاث، التى تضع لنا بعض جوانب النص الإيديولوجى المضمهر، تكشف لنا عملية تتبع آليات التغيير عن حقيقة هذا النص المضمهر وعن رسالته الروائية المهمة. فقد كان التغييران الأولان بالقتل، قيام سجنان الجمالى بقتل على

وترتبط هذه الحكاية قدرة البشر على اجتراح المعجزات بإرادة مقاومتهم للشر من ناحية، وبتوحيد كلمتهم، وحركة جموعهم التي استسلمت للسلبية واللامبالاة على مد التحيزات السابقة من ناحية أخرى. كما جرى هذه الحكاية في النص بعد حكاية فاضل صنعان وطايفة الإخفاء التي دمر فيها مثقف النص ومثل حركات الشيعة والخوارج السرية للمقاومة فيه، بعدما وقع في غواية وهم استخدام الطاقية السحرية لتحقيق الثورة الذي ينشلها، فدمر بها برنامج الثورة ودمر نفسه معا. والواقع أن إشراك السلطان في «حكاية معروف الإسكافي» كان من ضربات النص البارعة. لأن تحقيق معجزة معروف أمامه، مع امتناعه عن تخدي لإرادته، هو الذي دفعه إلى أن يهتف: «ما ألقه السلطنة! ما ألقه الغرور!»^(٨١)، كما أن إدراك معروف أن التفاف الناس من حوله يمكنه من تخدي سخره ورفض الشر الذي يوسوس له به «أقتل عبدالله البلخي والجنون»^(٨٢)، هو الذي أتاح له تلك الفرصة النادرة في تأجيج الغضب الشعبي.

فقد أدرك الناس بعد اعتقاله واتكشاف سره بسبب الأعياب سخره وضده بأن:

«النطع سيستقبل معروف عما قليل وأنه سيتلقى بقباض صبيان وعلاء الدين ... سيتلاشى مغزوف فيتلاشى معه الرزق وتكفهر لهم الوجوه من جليد. تبودلت أنات الشكوى في هيئة همسات مبسوحة. ثم غلظت واجتمعت بالمرارة، ثم تلاطمت كالصخور ... وما أن نادى صوت بالذهاب إلى بيت الحاكم حتى انتفعت الجموع كأنها سيل ينصب من فوق قمة جبل تبعث في الجو هديرًا. وعند أول شارع دار الإمارة اعترض الجنود المدججون بالسلاح. وسرعان ما نشبت معركة بين السهام والرلطة،

كذلك. ويقدمان لنا التحول المهم الذي يجعل السلطان أداة لتنفيذ الإرادة الشعبية لا عينا عليها، أو مستبدا بها. فقد كان تغيير الفضل بن خاقان ومطامحه نتيجة للمحاكمة الشعبية التي أجراها السلطان البديل إبراهيم السقاء، وشهد شهریار فصولها وتعرف عبرها صورته الحقيقية كما تنعكس على مرآيا الوجدان الشعبي لأول مرة. فقد انعقدت هذه المحاكمة البديلة لأن المؤامرة التي أهدكت علاء الدين أبا الشامات كانت تلح على الضمير الشعبي وتقلع، «فنعقد في كل ليلة محكمة يأخذ فيها العدل مجراها، بعد أن عز عليه ذلك في الدنيا»^(٨٣). كما يقول السلطان البديل للسلطان الحقيقي. للملك، فإن حكم شهریار في نهاية هذه الحكاية يجرى مطابقا لحكم هذه المحكمة الشعبية الذي أعلنه السلطان البديل: «لله حكمته في خلقه أما نحن فلنا الشريعة. لذلك قضينا بضرب أعناق المعين بن ساوي ودرويش عمران وحفظهم بظاظة. كما قضينا بعزل الفضل بن خاقان وهيكمل الزعفراني مع مصادرة أملاكهما»^(٨٤)، وهو منطوق الحكم نفسه الذي أعلنه السلطان الحقيقي بعد ذلك^(٨٥).

أما تغيير عباس الخليجي ومطامحه المكون من سامي شكرى وتخليق فارس، فإنه التغيير الذي أدى إلى تحقيق يوتوبيا الحكم الشعبي النابع من لزادة الجنتاميز ومن سلطة انتصار الخير على كل نوزع الشر المركبة في البشر. وهو التغيير الذي يبرر تصاعد كرهه وشدائد آليات التغيير. وصولا إليه، وتحقيقا لغرضه الأرضي. لذلك، كان من الطبيعي أن تكون الحكاية التي أدت إليه، «حكاية معروف الإسكافي» - وهي الحكاية الأخيرة في (ألف ليلة وليلة) وفي الرواية معا، وإن جاء ترتيبها في الرواية قبل حكاية «السندباد» التي تروى على شكل مستخلصات لدروسها، ولا تعاش فصول أحداثها في النص كبقية الحكايات الأخرى - من حكايات الرواية المهمة، وأن تعرض فصولها على السلطان لإشراكه فيها.

ولذلك، فإن حكايات (ليالى ألف ليلة) عنده هي أداة عملية الثقيف تلك، وهي منهاج التغيير الاجتماعى والسياسى، التى لا يقل وعى مؤلفه بدوره ومنطقه ورسالته عن وعى واضع أى برنامج ثقيفى معقد. ونجيب محفوظ لا يبنى هذا كله فحسب، ولكنه يبنى كذلك أن أداته، وهى القصص، أفضل من كثير من أدوات واضعى البرامج الثقيفية، لأنها تنطوى فى بنيتها السردية على برهان نجاحها، ولا تنتظر أن يأتىها هذا البرهان من خارجها، كما هى الحال فى البرامج التعليمية أو الثقيفية الأخرى. ومن هنا، تكتسب القصص نفسها وما يلور فيها أهمية بالغة فى هذا المجال، لأنها تنطوى على بنية هذا المنهاج، وعلى نسيجه ولبناته فى الوقت نفسه.

(١٣) عالم الحكايات وبنية التكرار والمغايرة:

يقيم شهريار لعالم الحكايات أهمية لا تقل باى حال من الأحوال عن تلك التى يكنها له نجيب محفوظ الذى أنفق جل حياته فى التعامل معه، بل يعترف بهذه الأهمية فى أكثر من مكان فى النص نفسه. وهذا هو السر فى أنه يرفض اعتبار التلذذ بالمغامرات مجرد أضغاث أهوام المجرمين أمام النطع كما يقول الوزير دندنا ردا على سؤال سُلطانه:

ف والمغاريت

- أمام النطع يخلق المجرم ما يستطيع

فقال بهوده؛

- ولكنى أذكر حكايات شهرزادة^(٨٩).

ولا يكتفى السلطان بتذكير وزيره بأنه مازال يتذكر حكايات شهرزاد فى هذه الحالة، ولكنه يصرح فى موقف آخر:

«علمتنى شهرزاد أن أصدق ما يكذبه منطق الإنسان، وأن أخوض بحرا من المتناقضات، وكلما جساء الليل تبين لى أننى رجل فقير»^(٩٠).

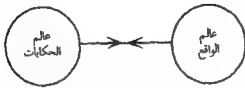
تواصلت فى عنف تحت غيم ينذر بالمطر. وقبيل الغروب دوت طبول وصاح مناد - كفوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم بنفسه^(٩١).

ولما جاء السلطان لم يكن أمامه من مفر إلا الرضوخ للإرادة الشعبية فصاح المنادى: «جرت مشيئة السلطان بنقل الحاكم إلى رئاسة حى آخر، على أن يقلد ولاية الحى معروف الإسكافى»^(٩٢). ولم ينس محزوف جوهر الدرس الشعبى، فكان أول عمل له بعد توليه السلطة أن:

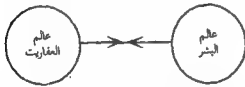
«رفع معروف حاكم الحى - بكل خشوع - اقتراحا للسلطان بنقل سامى شكرى كاتم السر وسامى فارس كبير الشرطة إلى حى آخر، على أن يتفضل السلطان بتعيين نور الدين كاتما للسر، والمجنون كبيرا للشرطة باسم عبدالله العاقل. ومن عجب أن السلطان استجاب له»^(٩٣).

فمعروف أول من يدرك أنه ليس باستطاعته تحقيق الحكم العادل المستتب بأدوات لا تستمد شرعيتها من الإرادة الشعبية، ولا تحظى باحترامها. وأن السلطة الحقيقية هى تلك التى تستطيع أن تفرض إرادتها على الحاكم، وأن تفرض عليه طاقمها. وما إفراط لغة النص فى التعبير عن احترام معروف للسلطان وتبجيله له إلا تعبيرا عن احترامه للإرادة التى تنفذ ما تملبه عليها الإرادة الشعبية.

هكذا تصبح آليات التغيير هى نفسها آليات ثقيف شهريار الجديدة فى أمور الحكم وأساليب ضمان نزاهته. لكن عملية ثقيف شهريار الجديدة تتم أساسا من خلال الحكايات، لأن نجيب محفوظ ينطلق فى روايته تلك من فرضية أساسية ترى أن القصص هو سبيل لإصلاح الإنسان والعالم، وأن (ألف ليلة وليلة) هى التجسيد الأسمى والبرهان الأسطع على قدرة القصص على تغيير الإنسان.



هو الذى يمكننا من فهم دلالات التوازى الرئيسى
الآخر الذى يقابله بين:



وهذا بالتالى تقابله مجموعة ثنائيات أخرى تتسم
بأنها ثنائيات متعكسة، لأنها تنطوى فى علاقاتها على
قدر كبير من التنافر الناتج عن التوتر وصراع الرؤى
والمصالح:



لكن هذه الثنائيات المتعارضة والمتوازية والمتراكبة لا
تكشف إحداها عن نفسها بمعزل عن الأخريات، وإنما
تتفاعل جميعها وتتضافر لإلراء كل حكاية وتعميق
تفاعلها مع الحكايات الأخرى، بالصورة التى تصبح فيها
الرواية هى يوتوبيا تجيب محفوظ الطالعة من عذابات
البشر ومن خبرة السرد العربية التى تمتد من شهرزاد
حتى نجيب محفوظ، والتى تعتبرها الرواية أصدق من
خبرة التواريخ والوقائع. فمنطق الحكايات فى الرواية
أصدق من منطق الإنسان القاصر عن إدراك ما وراء
الظواهر. وقد أقامت الحكايات على حد النص الروائى
وعبر تحولاته المستمرة دورتها الموازية لدورة الحياة، وهى

وسأكتفى بهذين المثالين من الأمثلة الكثيرة التى
تدخل الرواية عن أهمية الحكايات. لأن أولهما وقد جاء
فى الحكاية الثانية من الرواية يقدم لنا محاولة شهرزاد
الربط بين عالم الحكايات الشهرزادية وعالم الواقع الذى
يمش فيه، ويطبق الدروس التى تعلمها من حكايات
شهرزاد على الأحداث التى تواجهه فى حياته وفى
سلطنته. بينما يؤكد ثانيهما، الذى جاء فى الحكاية
السادسة، ضرورة مواجهة منطق الإنسان العادى بمنطق
الحكايات البديل، لأن هذه المواجهة تترى المنطقين معا
وتقيم بينهما جدلا ثريا خلاقا. لا تنطوى على الجدل
بين الواقع والخيال فحسب، ولكنه يتضمن كذلك
الجدل بين الحياة والموت.

فقد استوعب شهرزاد حكايات شهرزاد لا باعتبارها
حكايات لدرء الموت، ولكن باعتبارها حكايات لقلب
الاجزاء ترجيح الموت الذى كان إرادته فى الحياة وتوجيهه
ضده. ومن هنا فإنه يتساءل: «وهل حلتنى حكايات
شهرزاد إلا حديث الموت»^(٩١). ولأن شهرزاد هو الذى
يحدد منظور الرؤية فى عالم الرواية، فإن إيمان شهرزاد
وريقته من أن هذه المفاريت حقيقة وليست مجرد تعلات
يتلوع بها المجرمون أمام النطق والسيوف، يحكم من قبضة
بنية الثنائيات المتعارضة على النص كله، ويثرها بطبقات
أخرى من الثنائيات فى الشخصيات نفسها، بلما
بشخصية شهرزاد التى تعد أهم شخصيات الرواية وأكثرها
فنية. لأن الرواية لا تكتفى بالكشف عن ازدواجية
شخصية شهرزاد وتسلط هواجسه القديمة عليه، ورغبته
فى التخلص من تلك الهواجس، ولكنها تكشف لنا عن
جوانب من شخصية شهرزاد تلك فى عدد من شخصياتها
الأخرى بالصورة التى يتعمق معها فهمنا لهم وله على
السواء. وهذا الاهتمام بالثنائيات المتعارضة، لا فى عالم
المفاريت وعالم البشر وحدهما ولكن أيضا فى الشخصية
الواحدة فى كل من العالمين، هو الذى يثرى خريطة
العلاقات فى الرواية، لأن التوازى الرئيسى أو التناظر
الثنائى بين عالمى الرواية المتفاعلين:

- هذا ما جئت من أجله ولكنك لا تفهم.
شعر بأنه يتحرك فى فراغ فى عالم شديد
الصمت حتى سمع الصوت مرة أخرى:
- لن يعثر لك أحد على أثر، فضع عينك تر.
أنك واقف أمام باب دارك. ادخل آمنًا، إنى
منتظر» (٩٢).

لكن العفريت الذى أنقذه من الفضيحة عقب
اغتيصاب الفتاة رفض التدخل لإنقاذه من الموت عقب
قتله على السلولى. لأنه إذا كان قد أنقذه فى المرة الأولى
كما يقول: «عز على أن تنتهى بسبب من تدخلنى أسوأ
نهاية لا أمل فيها لتكفير أو توبة فارتأيت أن أمنحك
فرصة جديدة» (٩٣)، فإنه لو فعل الشئ نفسه هذه المرة،
خاصة بعد أن ملك العفريت حريته وتخلص بموت
السلولى من السحر الأسود الذى كبله به، تكون عملية
القتل التى قام بها صنعان ليخلص الحى من حاكم ظالم
«مجرد مؤامرة دورك فيها دور الآلة، وتفقد الجدارة
والتكفير والتوبة والخلاص» (٩٤).

ويؤكد الحوار النهائى المطول بين قمعقام وصنعان
الجمالى. منطق العفريت القائم على العدل المطلق الذى
يتيح للإنسان فرصة الاختيار، ويكتفى فقط بتفسير الأمر
له. فالإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن اختياراته،
حتى لو كانت بعض هذه الاختيارات نتيجة لتدخل
العفريت فى حياته. لأن دور العفريت الأساسى كما
رأينا ليس أكثر من جعل بعض العناصر غير المرئية ظاهرة.
ولأن صنعان ينطوى فيه داخله على بعض الشر الذى
مارسه شهریار، فإن من الطبيعى أن يتركه العفريت
ليتحمل وزر أفعاله، عليها يتمكن من الخلاص. أما
جمصة فقد تغير مع الأمر، واستمرت فصول الاختيار
الذى تردد فيه بين الخير والشر منذ البداية، لتكشف
الرواية فيه عن الجانب الآخر فى شهریار. جانب التردد
بين الشر والخير، والمسيرة الصعبة التى لا بد من خوضها
إذا ما كان للخير أن ينتصر على الشر الكامن فيه. وحتى

دورة التغير المستمر فى السلطة، والإطاحة الدورية
بالحاكم وكتام السر وكبير الشرطة، وكلما عين طاقم
جديد دب إليه الفساد وتحكم فيه الظلم، وحين أوان عزله،
ولكن الطاقم الجديد سرعان ما يدب فيه الفساد وتستمر
هذه الدورة الجهنمية التى لا مخرج منها إلا بالعكبات.
لذلك، كان انفلاق الدورة بطاقم الحكم الجديد الذى
لقبته الحكايات، وبذلك العفريت الخجوة مخلوقاته
الثلاثة من معروف الإسكافى إلى نور الدين إلى جمصة
البطلى / عبد الله الحمال / عبد الله المنون / عبدالله
العافل. فالحكايات وحدها هى التى جمعت كل هذه
الشخصيات المتناضبة فى مكتب واحد كان هو المعبر
للمرة الأولى عن إرادة الشعب، كما رأينا.

وقد توصلت الرواية إلى هذا الحل الذى يشكل تحقق
يو توبياها الأرضية، وتجسد قيمها القائمة على العدل
ونزاهة الحكم، من خلال تتابع حكاياتها التى بدأت
بحكاية «صنعان الجمالى» مع العفريت قمعقام الذى
حرضه على قتل حاكم الحى الظالم، ثم تبعها بحكاية
«جمصة البطلى» مع العفريت سنجام التى أدت إلى قتل
حاكم الحى الجديد. لكنها قدمت من خلال التكرار مع
التغاير الذى جعل كلا منهما يقتل حاكم الحى ولكن
مع تغاير الدوافع وبديل النتائج. فقد تخلى قمعقام عن
صنعان الجمالى، بينما أنقذ سنجام جمصة فى اللحظة
الحرجة وبذلك بشخصية جديدة هى عبدالله الحمال.
ويؤسس هذا التغاير منطق الرواية الذى يهض على مبدأ
أنه لا يغير عفريت أى شخصية فى الرواية حتى تغير
نفسها. لأن صنعان كشف لنا من خلال اغتيابه للفتاة
الصغيرة وقتلها عن شهریار الثاوى فيه، وفى كل رجل
معه، أو بالأحرى عن الشر الكامن فى البشر. وقد أنقذه
العفريت عندما قتل الطفلة بعد أن اغتصبها، وبعد أن
توصل له:

- لا وقت للمناقشة، أنقذنى لأفى لك بما
تاهدنا عليه.

السلطان نفسه باستهانت به وإصراراً وأجابه: «إقدامى يقطع بأنتي لا أهالي» (٩٨). وهذا الإلقاء المؤقت للسلطان يرافقه بعث جديد لجمصة في صورة عبدالله الحمال، أو بالأحرى في شخصية جنيبة أجهزت على نوازع اللامبالاة والشر التي كانت تنازع جمصة، وغلبت عليها نوازع الخير التي جاء عبدالله الحمال تجسيدا لها. وقد ترافق هذا أيضا مع تفنيز لون بشرته إلى السواد، كأن سواد البشرة إشارة بياض القلب في عالم تراوج المتناقضات وتفاعلهما. وترافق كذلك مع التوازي بين حكم السلطان على جمصة بالموت، وتصوير العامة المتناقض لهذا الحكم حيث علق عجر الحلاق: «قتلوه جزاء فعل الخير الوحيد في حياته» (٩٩).

وإذا كانت الحكايتان الأوليان قد حرصتا على التكرار مع المغايرة، فإنهما كشفتنا كذلك عن آليات توليد المعنى في النص وعن طبيعة الجدل المستمر بين الحكايات والقصة الإطار في الرواية. لأن أولاهما التي قدمت لنا بعض تجليات شهریار الشرير في صنعان انتهت بقتل صنعان، كأنما ترهص بقتل الشر في شهریار بعدما أنفقت (ألف ليلة وليلة) كل هذا الجهد السردى في تثقيفه. بينما أبقت الحكاية الثانية على جمصة بعد أن ربطت بين حيرته بين نوازع الشر والخير فيه وحيرة شهریار أيامه، كأنما لشهرهين بأن إحصيار الخير في جمصة الذي ستمر شخصيته عبر عدد من التحولات المهمة بعد ذلك، هو البشير بالتحول الكبير الذي سيعيشه شهریار في (ليالي ألف ليلة) التي تطمح إلى أن تكون تكملة للنص الشهزادى الأم، وأن تواصل بالسرد رحلة تغليب الخير على السلطان، بعد أن استأصلت شهرزاد نوازع الشر فيه.

ونقدم لنا الحكاية الثالثة: «الحمال» ما جرى لعبدالله/جمصة قبل أن يتبدل مرة أخرى على أيدى عبدالله البحرى، بالصورة التي تؤسس معها تناظرا بين تبدل البشر وتدخل المغايرت لتحقيق هذا التبدل. فالمغايرت لا تستطيع أن تبدل ما بشخص حتى يغير

تتيح الرواية للقارئ أن يكتشف التناظر بين شخصياتها وشخصية شهریار، فإنها تعقد كذلك باستمرار في ثانيا النص شبكة من العلاقات التشابكية بينها وبينه. فقد تسال جمصة عقب اكتشافه فساد الحاكم الجديد:

«قال لنفسه: من تعلف جماع في هذه المدينة الفاسدة، وتساعل ساعرا: ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل؟ أليس السلطان نفسه هو من قتل المشايخ من المنارى والمشرات من أهل الورع والقي؟ ما أخف موازينه إذا قيس بغيره من أكابر السلطنة ... عجيبة هذه السلطنة بناسها وعفاريتهها. ترفع شعار الله وتفوس في الدنس» (٩٥).

وقد استمرت هذه التساؤلات تلح على جمصة عبر حكاياته. بدأت قبل ظهور المفصرت منجم له. ثم استمرت عندما امتحنه المفصرت بارتكاب جرائمه ضد الطغمة الفاسدة، وقرر جمصة أمامه: «لم أفلح أبدا في اقتلاع الهوائف الشريرة، إنها دائما تخاروني في سكون الليل» (٩٦)، فطلب منه المفصرت تحكيم عقله وإرادته وروحه. وتواصلت التساؤلات في حوار مع الشيخ البلخي عندما توجه إلى زيارته بحثا عن جواب لحيرته، فما كان من الشيخ إلا أن علق الجواب على قرار جمصة نفسه وب نفسه ودون معاونه من أحد. اللهم إلا تلك النصيحة التي قدمها له حينما قال الشيخ له أن ثمة أسرا واحدا يهمه وهو «أن يكون القرار من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحيدك، والقرار قرارك وحيدك» (٩٧). وعندما اتخذ جمصة قراره وقتل الحاكم الفاسد، وواجه السلطان بشجاعة نادرة أثناء المحاكمة، بل مستغفرا للسلطان نفسه ومستهيته به، تبين لنا من رد فعل المفصرت منجم أن جمصة/الإنسان قد نجح في الامتحان. وكانت آية نجاحه إفلاته من الموت، أو إلقاء المفصرت عقاب السلطان الجائر، بعدما ألغى جمصة

يلتقى فيها جلتار وزهريار شقيقتي يوسف الطاهر حاكم الحى. ولما خشى انكشاف أمره اتجه إلى النهر؛ حيث خرج له عبدالله البحرى ودعاه إلى الغوص إلى مملكة ما تحت الماء فبلثته الغطسة تبديلا جديدا، وعاد إلى البر آمنا، له وجه جديد، «لا هو وجه جمصة البلى ولا وجه عبدالله»^(١٠٣). وطابت له الحياة فى الغلاء على مقربة من اللسان الأخضر. ولما علم أنه قبض على معارفه القلدى سيق إلى السجن رجب الحمال وفاضل صنعان وزوجه أكرمان، توجه إلى كبير الشرطة الجديد فقدم نفسه قدية عمن يجب، واعترف له بأنه قاتل عدنان شومة، ولكن لم يصدقه أحد، وأودع دار المجانين باسم عبدالله المجنون.

(١٤) تحولات الشخصيتين الأساسيتين وتناظراتهما:

بعد هذه الحكايات الثلاث التى تقدم لنا العفريتين الآخرين قعمقام وسنجام، وتقدم لنا وجهى شهریار واختیار الإنسان الحر للجهاد من أجل الإطاحة بالظلم، تنتقل بنا الرواية إلى حكايات العفريتین الشریین سخریوط وزرمباجة، وأولاهما هى حكاية النص الرابعة «نور الدين ودنيا زاده» وهى نفسها «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة وليلة)^(١٠٤)، وإن استخدمتها الرواية هنا بتغيير مقصود، جعل دنيازاد بطلتها بعد أن زوجها النص الشهرزادى من شاه زمان شقيق شهریار. ولكن لأن (ليالى ألف ليلة) ليس فيها مكان لشاه زمان، وإنما لدنيازاد وحدها، فقد استخدمتها لتكون بطله لهذه الحكاية بدلا من بنت وزير مصر شمس الدين فى الحكاية الشهرزادية، وهو استخدام يستهدف لإرواف علاقة الحكايات بالقصة الإطار وتذكير القارئ المستمر بأن الجدل بينهما ليس قاصرا على شهریار وحده، وإن استأثر بنصيب الأسد فيها. وقد جعلت هذه الحكاية لعبدالله المجنون دورا أساسيا فيها بعد أن أمر سحلول بشق نفق عقريتى يخرج به من دار المجانين، حتى يتعمق الجدل بين الحكايات نفسها بقدر إدارته

نفسه. وقد غير جمصة نفسه بنقشه واختار سبيل الخير فساعده سنجام فى اللحظة الحرجة. وهذا أيضا ما جرى لعبدالله الحمال الذى حاول أن يخطط طريقه المستقل فى تحقيق الخير بعيدا عن نشاط الشيعة والخوارج الذين «حرروا الصحائف السرية تطفع بتجريم السلطان والولاة وتطالب بالاحتكام إلى القرآن والسنة»^(١٠٥). ويعيد عن أرق الأسئلة الملحاحة: «لم لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قعمقام صنعان الجمالى»^(١٠٦)؛ فحكاية عبدالله الحمال فى الرواية ليست إلا مواصلة للرحلة والامتحان الذى يعيشه الإنسان ليؤسس إنسانيته واختياره فى فضاء الرواية وفى فضاء العالم معا، وهى أيضا حكاية الخيارات العديدة المتاحة أمامه، وكيف أنه ليس باستطاعته أن يعيد ما مضى، أو أن يسترجع الأزمنة المتصرمة. وقد اختار عبدالله أن يعمل حمالا مع رجب الحمال بعد أن هاجر السنباد صديق رجب ورفيق عمره ومهنته، فرحب به. وحوم حول أسرته القديمة أملا فى أن يعيد ماضى؛ يتزوج زوجه القديمة ويرعى ابنته، ولكنه لم ينجح. وصادق فاضل صنعان، فحاول هذا الأخير أن يهره إلى عالمه السرى، ولكنه ظل فى مقام الحيرة، مترددا بين مقام العبادة ومقام الدم. فذهب إلى الشيخ البلى الذى «اطلع على هواجسه فأحاله إلى ذاته. عليه أن يسلم بذلك سادام الإنسان قد قبل الأمانة»^(١٠٧).

وقد قبل عبدالله الحمال الأمانة التى عرضت على الجيل فأبت أن تحملها خشية الله وحملها الإنسان. وانطلق كالسهم فى سماء الجهاد فسقط بطيشة مرجان كاتم السر، ثم لحقه إبراهيم العطار التاجر الكبير، ليس فقط لأنه كان يمس السم لأعداء الحاكم، ولكن أيضا لأنه أمان عبدالله الحمال فعاثه سنجام على تنكيه طريق الجهاد، ووقعه أسر أهواء رغبته فى رد الإهانة. ثم حاول عدنان شومة تجنيده ليعمل بصاصا، فيكون واحدا من عيون الشرطة، فأرداه قتيلًا وهو يتوجه إلى دار خاصة

جزاء وقاحه في مخاطبتي^(١٠٦)، ولما يجيبه الوزير دندان مخففا من وقع هذا عليه: «على أى حال نال الشقى جزاءه، فقال بحدّة، ونلت نصيبى من الكآبة»^(١٠٧)، وهذه الكآبة التى يعبر عنها السلطان جزاء إعدامه جمصة البلطى لا يمكن أن تفهم فى السياق النصى إلا من خلال هذا الترابط بين الشخصيتين، وندم السلطان على إساءته إلى من يعد على الصعيد النصى تجليا من تجلياته المرجّاه على الأقل. وتستمر تفاصيل هذه العلاقة الملتبسة والمعقدة معا فى التطور على مدار النص لا من خلال الاقتران وحده، وإنما من خلال المفارقة كذلك. لأنه ما أن يؤمر سحلول بشق النفق الذى سيخرج جمصة/عبدالله المجنون من دار المجانين وبأوى جمصة إلى النخلة عند اللسان حتى يذكر نفسه: «ليس هذا من عمل الإنس، تذكر ذلك يا جمصة، تذكر وتفكر... كائن بلا هوية، غاية بين الأكوان، ولكن تذكر وتفكر فلم يجعلك الفرج يغير ما سبب»^(١٠٨). وهذا التواضع الذى يديه جمصة فى مواجهة المعجزة، يقابله تعليق شهزاد على نحال السلطان بعد هذا الحدث مباشرة: «لا أمان للسفك، إن شر ما يتلى به الإنسان أن يتوهم أنه إله»^(١٠٩). كأن السلطان هو الوجه المناقض كلية لجمصة، بعدما كان الوجه المماثل له، وهذا وجه من وجوه التباس العلاقة وراثتها معا.

لذلك كان من الطبيعى أن يشعر السلطان بالخوف عندما يواجه بعد ذلك بنصيحة حاكم الحى يوسف الطاهر بضرب عنق جمصة/ المجنون بدلا من إرجاعه إلى دار المجانين:

«تردد السلطان طويلا حتى شعر المقرّبون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى حياته. ولما أدرك دندان ذلك قال بلباقة: ما هو إلا مجنون يامولاي، ولكن به سرا لا يستهان به فليترك شأنه. وما من مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دور فى العناية الإلهية. أرى يا مولاي أن

بينها وبين القصة الإطار. لأن الوحدة العضوية فى الرواية تنهض على الخورين معا، وليس على محور أساسى واحد هو الجدل بين القصة الإطار والحكايات المروية داخلها.

كما جعلت الانتقال إلى هذه الحكايات موازيا لانتقال آخر من عالم السادة إلى عالم العامة والفقراء. ولم يقتصر دور عبدالله المجنون على هذه الحكاية بل امتد إلى الحكايتين التاليتين، عندما أنقذ «عجر الحلاق» من النطم، وكشف عن ابتذال جلنار وزهرار الذى مهدت الحكايات له قبل أن يصبح أخوهما حاكما للحى، وإن أقرت إرجاء فضيحهما إلى أن يصبح حاكما، لتكشف لنا عن ازدواج المعايير عندما يقترب الفساد من حصن السلطة. فعندما قتلت الشقيقة الكبرى شقيقها الصغرى غيرة منها، حاول الحاكم إلصاق التهمة بمجر الحلاق وقرر ضرب عنقه، خاصة بعد أن تجمع عليه الأثرياء وقد نجح فى ابتزازهم عقب حادث اعتدائهم على مهرج السلطان «سحلول الأحاب» عند اللسان. وتدخل المجنون فأعاد السلطان المحاكمة وحكم بالعدل وقد «تغير السلطان وتخلق منه شخص جديد ملئ بالتقوى والعدل»^(١١٠)، كما يقول دندان الذى لا يكف عن الدهشة من تحولات السلطان التى تتوازى هنا مع تحولات جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون. ومقابل هذا التراكب فى الشخصية - التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد الذى تفقته الحكايات وصاغته عملية التفاعل المستمر بين عالم البشر وعالم العفاريات - تقدم لنا الرواية تحولات شهريار من خلال علاقته الشائكة والشافقة معا بهذا المجنون.

وتجذب الرواية انتباهنا إلى هذه العلاقة منذ البداية، عندما أخذ السلطان يراجع قراره بشأن جمصة لئلا يحاكمه بعد أن حكم بإعدامه: «الحق أننى أوشكت أن أكتفى بسجن جمصة البلطى، ثم بحث، ولكنى أعدمته

يترك وشأنه، وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة والخوارج. فقال السلطان شاكراً في باطنه لوزيره لباقتة: أحسنت النصيحة يا أستاذنا^(١١٠).

وكان من الطبيعي كذلك أن يأمر السلطان بإعادة التحقيق في قضية عجر الحلاق بعدما «وفاه المجنون بأخبار أراد أن يتحقق منها»^(١١١)، ولما أمر السلطان بإطلاق سراح عجر الحلاق بعد أن حكم عليه حاكم الحي بالإعدام، لم يتوجه عجر للسلطان ليشكره، وإنما «مضى إلى النخلة غير بعيد من اللسان الأخضر فأنهى أمام المجنون المترعب تحتها وقال بامتنان: إني ملهين لك بحياتي أيها الولي الطيب»^(١١٢)، في تأكيد نصي آخر للشرحيد بين شخصيتي السلطان والمجنون أو للربط بينهما، كأن أحدهما بديل للآخر.

فقدخلات المجنون إذن لها وظائف سرية عدة تؤكد نضره من ناحية، وتصحق التوازي بينه وبين الجانب المرتجى من شهریار نفسه من ناحية أخرى، وتشير من ناحية ثالثة إلى مبدأ الوحدة في التنوع وتعدد التجليات وتكرارها الذي تتطوى عليه (ألف ليلة وليلة) كما يتنا في مطلع هذه الدراسة. كما أنها تساهم على الصعيد النصي في تعميق العلاقة بين شهریار جمصة/عبدالله الحمال/ عبدالله المجنون، مقابل فصم النص كلية للعلاقة الأولى بين شهریار وصنعان لما ترتبط به العلاقات من دلالات متناقضة يمكن تصويرها على النحو التالي:

المجنون X شهریار ← نمو وتعدد / حياة
صنعان X شهریار ← اختصاب / قتل / موت.

أما تدخل عبدالله المجنون لهمم والأساسي، الذي يعمق من دلالة علاقة التوازي الروائية المهمة بينه وبين السلطان، فقد جاء في الحكاية التالية لحكاية «عجر الحلاق»، عندما قوت زرباجة غوية سادة الحي بنفسها

في حكاية «أنيس الجليس» التي بدأت بفنطة العامة عن بعد، فتحدث بجمالها لإبراهيم السقا ورجب الحمال وعجر الحلاق حديثاً مهدد لكريشينو السقوط الذي بدأت فيه «الحركة بصوت ناعم كالخبر لم انفجرت بهزيم الرعد»^(١١٣)، لأنها بدأت بالحاكم السابق يوسف الطاهر ثم تبعه حسام الفقي وحسن العطار وجليل البزاز، و«أنيس الجليس ساحرة فائقة تحب الحب، تحب المال، تحب الرجال. لا يترى لها طمع ولا تكف عن طلب الرجال يستيقنون بحكم الحب والغيرة. لا يستأثر بها أحد، ولا يزد فيها أحد، منحدرين بقوة واحدة نحو الضياع»^(١١٤). ومع الضياع كان لا بد من الجنون والدم، فقتل حسام الفقي رئيسه السابق يوسف الطاهر أمام باب بيتها. وحكم وضرب عنقه. وأمر الحاكم كبير الشرطة بالتحقيق مع المرأة ومصادرة مالها الحرام. فلما فعل وأخذ رجاله ينقبون في الدار عن الحلوى والنقود، وتركوه وحده معها أراحت عن وجهها النقاب فظفر وصبق. ولما سألتها المروعة «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام. أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام. لكنه غرق في الصمت»^(١١٥).

هنا، يكشف لنا النص عن راعته في استخدام التكرار والمغايرة للكشف عن الحالة التي ترهص بتكرار الدورة كلها: «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام، أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام». هذا التكرار الذي تتكرر فيه الجملة برمتها مع تغيير صفة واحدة يشي بتحول جذري، تحتاج نصوص أخرى لم تتعلم درس (ألف ليلة وليلة) السرد العظيم إلى صفحات عدة للتعجير عما اضطرم في داخله من تقلبات في لحظة واحدة، تصارعت فيها الإرادات والمتناقضات. وعاد لها كبير الشرطة في المساء، وقد أيقن أنها القدر الذي لا ينفع معه حلز ولا يتنفع حياله بمشال، عاد ببدرة مكتزنة تناسب المقام، وبدأت دورة جديدة من تصاعد مد إغوائها، وهي دورة سرعان ما جمعت في بيتها كل

الفضيحة، فيزد عليه: «أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم، وقد خبروا ضعف الإنسان ... ويل للناس من حاكم لا حياء له» (١١٨).

وسوف تكتمل عملية البندل المستمرة بين هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية في نهاية الدورة، حينما يحل كل منهما محل الآخر على الصعيد الرمزي. فيعود جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون إلى السلطة في تجليه الأخير عبدالله العاقل في الوقت الذي يتخلى فيه شهرار عنها، في نوع من تبادل المراكز والأدوار الكامل الذي ينطوي في مستوى من مستويات التأويل على التناظر والتكامل بين الشخصيتين. وما الحوار الأخير الذي تنتهي به الرواية بين الرجلين إلا تأكيد لهذا التبادل للأدوار، لأن عبدالله العاقل عندما يواجه السلطان الذي أخرجه ضمهفه الإنسانى من الفردوس بعدما دخل إليه في لحظة انكشاف بصيرته، وحكم على نفسه بالانخراط في زمرة البكائين الذين يظنيهم ألم الفراق، ويسأله عما إذا كان له مأوى ويجب بلاء، يقول له:

— هل يطيب لك أن تقيم تحت النخلة قريباً من اللسان الأخضر؟
فقال السلطان دون مبالاة:

— ربما!

فقال الرجل بركة:

— إليك قول رجل مجرب قال: من غيظه الحق إن لم يجعل لأحد إليه طريقاً، ولم يؤس أحدًا من الوصول إليه، وترك الخلق في مفازو التحير يركضون، وفي بحار الظن يفرقون، فمن ظن أنه واصل فأصله، ومن ظن أنه فاصل منه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولا يد منه.

قال عبدالله العاقل ذلك ثم ذهب صوب المدينة^(١١٩).

رجال الدولة عراة كلاً في صوان مغلق عليه، من كبير الشرطة حتى حاكم الحي وصهر السلطان ثم الوزير والسلطان نفسه. كل عار في صوان، وأئيس الجليس تضحك ساخرة وهي تقول: «غدا في السوق سأعرض الأصونة للمزاد بما فيها»^(١٢٠).

فهل يترك جمصة/عبدالله المجنون بتجليه/السلطان لتعرض لهذا المصير قبل أن تتباه التحولات التي انتابته هو من قبل؟ الإجابة لا، لأنها وهي في ذروة انتصارها ذاك يظهر لها المجنون الذي سرعان ما قرأ عليها تعويلته فانهارت،

ومضت قسمات وجهها تلذوب وتنداح فصارت عجينة متورمة. تقوضت القامة القارعة وطارت منها الملاحة والرشاقة. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة. استحالت دخاناً لم تلاشت غير تاركة أى أثر. فى أعقابها انتشرت الأرائك والوسائد والأبسطه والتحف. انطلقت القناديل. فثبت فساد الظلام. حمل ركاب ثياب الرجال فقلّظ بها من النافلة ومضى نحو حجرة الأصونة. قال المجنون يخاطب من فى الأصونة: لن أعفيكم من العقاب، ولكنى اخترت لكم عقاباً ينفعكم ولا يضر بالعباد. فتح الأقبغال بسرعة ثم غادر المكان^(١٢١).

وانقاذ عبدالله المجنون لكل من الأصونة قد تم من أجل إنقاذ السلطان نفسه، ومن أجل أن ينقل له بعض الدروس التي تعلمها هو نفسه من الحكايات. وأهم هذه الدروس التي انتهت الحكايات الست الأولى بتأسيس قيمة من قيمها المهمة ومن قيم الحكم فى نص الرواية المضمر، هى قيمة الحياء التي تتعرفها فى حوزر المجنون مع عبدالله البحرى الذى يصابه لأنه جنب الآلمين

للشخصيات، لأن كل أبطال هذه الحكايات الست من العامة: رجب الحمال، وعلاء بن عجر الحلاق، وإبراهيم السقاء وصنعمان فاضل بائع الحلوى، ومعروف الإسكافي والسندباد الحمال. كلهم من العامة الذين يقتعدون الشلث في «مقهى الأمراء» ولا يجروؤن على الجلوس على أرائك السادة التي تحيط بجدرانه. وانتقال العامة من لعب الأدوار الثانوية في الحكايات الست الأولى إلى لعب أدوار البطولة الرئيسية في الحكايات الست الأخيرة يؤذن بانتقال مركز الشغل في النص من السادة إلى الشعب. خاصة وقد اهتمت الحكايات الست الأولى بنزع رداء المهابة عن هؤلاء السادة، والكشف عن فسادهم، وبالتالي التمهيد لتغيير خريطة العلاقات التراتبية التي فرضها الواقع السابق، ولورة الخريطة الجديدة التي تتخلق وفق آليات التغيير البديلة.

وتنضم حكايات الرواية الست الأخيرة حكايات: «قوت القلوب»، و«علاء الدين أبو الشامات»، و«السلطان»، و«طالقة الإخفاء»، و«معروف الإسكافي»، و«السندباد»، في تتابع يميز الحكايات الخمس الأولى منها، ويجعل الحكاية السادسة نوعاً من مسك الختام أو التذليل الذي تكتمل به البنية الخماسية التي تحتل فيها حكاية «السلطان» مركز الشغل، وتتفرع عنها في كل اتجاه حكايتان، بالصورة التي يمكن تصويرها على النحو الآتي: [انظر الشكل أسفل الصفحة].

وهي بنية تكشف في الحكايتين الأوليين عن إخفاق السلطة في تعلم درس الحنة، وتساعد هذا الإخفاق التدريجي من مجرد التقاعس عن مواجهة الحقيقة مع الزني في حكاية «قوت القلوب» الذي «اتخذ القرار المتهالك وفقد شرفه»^(١٢٠)، وحتى دس الدلائل وتدين

هذا التبادل الجغرافي للأماكن بعد التبادل الرمزي للأدوار يؤكد وثاق العلاقة الجدلية بين الشخصيتين. فيبقى شهریار عند اللسان الأخضر الذي سكنه عبدالله المجنون في الجزء الأكبر من الرواية، ويعود عبدالله العاقل إلى المدينة التي كانت مقراً لشهریار طوال أحداث الرواية. ليحكم فيها بالعدل الذي استعصى على شهریار تحقيقه، يحكم فيها نيابة عنه، وفي مستوى من مستويات المعنى في الرواية، باعتباره التجلي الجديد لشهریار لتصبح السلسلة هي جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/عبدالله العاقل/شهریار الجديد، هي سلسلة التحولات الأساسية فيها. وهي برهانها على المبدأ الشهزادي القاتل بالوحدة في التنوع، أو للمبدأ الصوفي الذي جسده شهرزاد سرداً باعتبارها تلميزة الشيخ البلخي النجبية في رأي نجيب محفوظ.

(١٥) عالم الحكايات وعوائط شبكة علاقاته:

ولنعد الآن إلى بقية الحكايات، فبعد إجهاز عبدالله المجنون على زرمباحة في الحكاية السادسة من الرواية، وتعرية كل رموز السلطة في الواقع، بدأت خريطة جديدة من العلاقات تتكون في الحكايات الست التالية. لأن الحكام الذين أطلق المجنون سراحهم عرّاء من الأصونة سرعان ما تناسوا الحياء الذي ملأهم به التجربة. وموضوع الحكايات الثلاث الأولى بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الحنة كاملاً. بينما تكشف الحكايات الثلاث الأخيرة عن آليات عملية التغيير بالصورة التي يمكن معها اكتشاف نسق بنوي معقد لهذه الست الأخيرة لا يقل ثراءً وتشابكاً عن ذلك الذي تعرفنا عليه في الست الأولى. ومن البداية نلاحظ تحولاً موازياً في الخلفية الاجتماعية

قوت القلوب ← علاء الدين ← السلطان ← طالقة الإخفاء → معروف الإسكافي

ويتصاعد إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واندلاع التمرد الشعبي دفاعاً عن مكتسباتها في «معروف الإسكافي».

وكان من الطبيعي أن تبدأ هذه الحكايات الخمس بحكاية «قوت القلوب» التي لعب فيها رجب الحمال الدور الرئيسي، والتي كشفت عن أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الهينة، وما زال يسعى لاستخدام العامة كباشا للفداء وللتستر على ضعفه ومهائته. فقد اضطر الزنبي، حاكم الحي، للتستر على كبير شرطته بعد أن عرف أن زوجه متورطة معه في محاولة قتل جاريته الجميلة المفضلة «قوت القلوب». كان حكاية «قوت القلوب» هي حكاية الامتحان الجديد للحكام بعد تلقيهم درس محنة الأصونة في بيت «أليس الجليس». يخفق حاكم الحي في الامتحان الأول عقب الهينة لتبدأ دورة جديدة من الحكايات. يصبح أن الحكاية استنبت السلطان، وأكدت أنه تعلم درس الهينة وشرع يمارسه في إحقاق الحق من خلال جولاته الليلية، كما استنتت من قبله جمصة من عالم السادة، وزجت به في زمرة العامة تمهيداً لما سيحدث له في المستقبل، وللدور الذي رصدته له بسبب علاقة الترابط الوثيقة بينه وبين شهريار. لكن موضوع هذه الحكاية، بل موضوع الحكایتين الأوليين بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الهينة كاملاً، وعلى أن ثمة جرثومة شريرة لا تنى تنمو من جديد في قلب السلطة لتعيدها إلى حالها الأول من الفساد والعسف، مادامت هذه السلطة ليست قائمة على قاعدة شعبية وعظيمة.

فحكاية «علاء الدين أبو الشامات» هي حكاية النقاء الروحي المطلق في مواجهته للشر الشيطاني المطلق. وهي حكاية بلورة تلك الثنائيات بشكل يعتمد على الاستقطابات الحادة والمعارضات الواضحة. فروع جلال علاء الدين: «نحل القوم، مشرق الوجه، ناعس الطرف، فوق كل خد شامة»^(١٢٢) لا تعادلها إلا شدة قبج حجلهم بظاظة يخلقه الشيطانية وسعته السيئة. وسماحة

الجرائم والعودة إلى «أحداث القوضى التي تنتاب الحي بين الحين والحين من اغتياالات وسرقات تنكشف عن أبشع المؤامرات»^(١٢١)، عندما استعان حجلهم بظاظة وأبوه كبير الشرطة درويش عمران بالمعين بن ساوى المنبوذ لانحرافاته لتديبر مؤامرة لعلاء الدين أدت إلى إعدامه. وكان هذا الإعدام هو الذي أدى إلى خلق تلك السلطة الشعبية الموازية أو البديلة، وتحقيقها للعدالة في مملكة الفقراء الوهمية في «السلطان»، وهي الحكاية المركزية في هذا التشكيل الخماسي، لأنها تطرح يوتوريا مضادة للواقع الكاليج الذي لا تتحقق فيه العدالة، فأتجه السهم في هذه البنية الخماسية بمضى من الحكاية الأولى عبر الثانية وصولاً إلى الحكاية المركزية الثالثة، لكنه سرعان ما يترد مع الحكایتين الأخيرتين ليحول في كل منها وبشكل ارتبادي مغاير إلى الحكاية المركزية الثالثة.

ومركزية «السلطان» وحكايته في هذه البنية الخماسية ليست من المصادفات العارضة، ولكنها ترجيع لصدى البنية الكلية للرواية التي يحتل فيها السلطان مكانة محورية. كما أن لازدواجية السلطان فيها الدلالة نفسها التي تعقد جدليتها الثرية بين السلطان الحقيقي الغافل عن المظالم التي ترتكب في مملكته، والسلطان البديل المشغول بإحقاق العدل المفتقد. فافتقاد العدل هو الموضوع الذي تدور حوله الحكایتان التاليتان، «طاقية الإخفاء» و«معروف الإسكافي»، ولذلك كان من المنطقي أن تحيل بشكل ارتبادي إلى حكاية «السلطان» المركزية في هذه البنية الخماسية. وإذا كانت الحكایتان الأوليان تجسدان إخفاق السلطة في استيعاب درس الهينة بشكل تدريجي يتصاعد من مجرد اتخاذ قرار متهاك إلى تديبر المؤامرات، فإن الحكایتين الأخيرتين في هذا التشكيل الخماسي تقدمان لنا تصاعداً ملاملاً في عملية البحث عن العدالة المفقودة، يبدأ من البحث عن الحول الفردية واستخدام القدرات السحرية في «طاقية الإخفاء»

التي تمتع من استخدامها في تحقيق الخير سرعان ما بمصفان بكل أمل لفاضل صنعان في الإصلاح. فلم تبسر له الطائفة إلا قتل رجل برئ وهو يظن أنه «شارو» السجبان الذي اشتهر بتعذيب إخوانه، ثم الحلوى في فراش الجميلتين «قمر أخت حسن العطار» وقوت القلوب زوجة سليمان الزيني، فافترسهما المرض والإحساس بالذنب والمهانة. ثم وجد نفسه عبدا للطائفة بعد أن قبض عليه وسجن. وتحقق لديه أن محاولته للإصلاح الفردى باستخدام تلك القوة السحرية لم يقض لها النجاح، لأنها لا تنتهي على أساس سليم من مقاومة الشر. فلم يعد أمامه - وقد أخفق حتى في تحقيق نجاته الفردية، وسخريوط يتوزه مطالبا إياه بقتل المجنون والشيوخ البلخي - أن يختار ما انتهت به نادرة الشيخ الرمزية في نهاية حكاية «علاء الدين»، من النجاة من الموت بالموت.

فالنجاة الوحيدة المتاحة في عالم الرواية هي النجاة بالعدل والشعب، وهذا ما تبرهن عليه حكاية «معروف الإسكافي» التي تعتمد منذ البداية على مزيج من الحكمة الشعبية وخفة الدم المصرية في صياغتها لتفاصيلها، والتي مهد لها النص من قبل منذ حكاية «جمعة البلخي» عندما قال معروف الإسكافي:

«لى مع العفاريات حكايات وحكايات، عند ذلك قال شمولول الأحنب مهرج السلطان؛ علمنا أن العفاريات كتجنبن دارك خوفا من زوجيتك، فابيتسم معروف معلما بفضائه» (١٢٦).

لأن حكاية معروف مع العفاريات هي حكاية هزيمته لها بهذا استخدامها، ومقاومة نزعاتها الشريرة حينما كشفت عن وجهها، فهي الحكاية التي تبدأ بالمعجزة دون أن ترجمها لفعل عفريت، اللهم إلا بالر رجعى عندما يزعم سخريوط أنه صاحبها، ويطلبه باستثناء الثمن. فقد بدأت القصة يزعم معروف أنه عثر على خاتم

علاء ونورانيته تقابلها بشاعة حيزلم وحقدته على الجميع وترديه في الشر. وتواضع علاء وبساطته وعذوبته التي أهله للزواج من زبيدة ابنة الشيخ البلخي، يقابلها غرور حيزلم وتطاوله حتى على السلطان نفسه (١٢٣). وقد تعتمد الحكاية إبراز هذه التناقضات حتى تضاعف من أثر نجاح حيزلم وأبيه درويش عمران كبير الشرطة في الإيقاع بعلاء الدين واتهامه بالسرقة والحكم عليه بالنطح بالرغم من اقتناع العامة ببرأيه. وحتى تجعل إعدامه المفجر الأساسى للرغبة الشعبية في البحث عن حاكم بديل. ذلك لأن حكاية «علاء الدين» تنتهى بحكاية رمزية بحكيها الشيخ البلخي لابنته زبيدة، أرملة علاء الشابة تعزية لها عن فقدانها لزوجها. وهى حكاية عن شيخ سقط فى حفرة ورفض أن يطلب العون من غير الله، ولما بعث الله له بحيوان كالتنين أرسل له ذيله فتسلق عليه ناداه «صوت من السماء؛ إنا نجتيناك من الموت بالموت» (١٢٤).

وإذا انتقلنا الآن إلى الحكائيتين الأخيرتين فى هذا التشكيل الخماسى، سنجد أنهما تقدمان كذلك لدرجا مماثلا فى مقاومة الشر المرتبطة بتحقيق العدالة، لأنه لا أمل فى أى عدل دون تلك المقاومة. لأن «طاغية الإخفاء» جسدت لنا ضعف فاضل صنعان فى مواجهة الشر الذى يجسده سخريوط، وتمثله «طاغية السحرية» فقد قبل فاضل شرط سخريوط: «افعل أى شئ إلا ما يحليه عليك ضميرك، هذا هو الشرط» (١٢٥)، وهو لا يرى أن قبول هذا الشرط الذى ينطوى على الإعدام الرمزي لتضميره يتضمن فى الوقت نفسه التمهيد القصصى للإجهاد عليه. فمع التسليم بالشرط تصبح محاولاته المتعددة للشرع بأن باستطاعته أن يستخدم الطائفة فى تدعيم برنامج الإصلاحى الذى عمل فى صفوف الشيعة والخوارج والحركات السرية على تحقيقه محض عبث وهباء. لأن سحر «طاغية» وبقطة سخريوط

الطبيعي أن ينتصر معروف في معركته مع الشر، وأن ينتصر أساسا بالتفاف الناس حوله، وتعيين السلطان له حاكما على الحي.

ومقابل هذا التراكب في تراب الحكايات التي تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجليد، تطرح علينا الرواية مجموعة من الدروس التي يعود بها السندباد من رحلته التي انطلق إليها في مشهد «مقهى الأمراء» الافتتاحي، لتجئ العودة إلى المقهى بعد الطواف حول العالم إكمالا للدورة وعود على بدء. وتكون حكاية السندباد التي تشذ عن بقية الحكايات في تقديم خلاصاتها على أصدقائها، كأنها نوع من التذليل أو التعتيق على العمل كله، هي ختام دورة الحكايات كلها. لكن دروس رحلات السندباد الذي يعود ليحفل مكان السادة في المقهى مكملًا بذلك دائرة التحول الاجتماعي الذي يصعد بالفقراء إلى مراتب السادة، لا تلقى في فضاء المقهى، ولكنها تقدم في بهو القصر إلهافا للجلد المستمر بين المقهى والقصر.

وأول دروس رحلات السندباد «أن الإنسان قد يتخدع بالوهم فيظنه حقيقة، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة» (١٢٩). وثانيها «أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لا يأمن مع الحياة» (١٣٠). وثالثها «أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه» (١٣١). ورابعها «أن الإبقاء على التقاليد البالية سفح ومهلكة» (١٣٢).

وخامسها «أن الحرية حياة الروح، وأن الجنة نفسها لا تفنى عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته» (١٣٣). وسادسها «أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لا يكتفى أن يمارسها ويستعمل بها، وإنما عليه أن يقبل عليها بنور من الله يضئ قلبه» (١٣٤). هذه الدروس الستة التي تناظرها حكايات السندباد الست التي قصصها على السلطان تربط نص الرواية بينية (البانتشانترا) في محاولة فتح النص على تناظرات البنى المردية الكبرى في (ألف

سليمان وبرهان هذا الزعم على مشهد من العامة في «مقهى الأمراء» الذي بدأت به الحكايات وفيه انتهت. ولما أجمع العامة على تحقيق المعجزة لم يعد ثمة ضرورة لبرهان آخر. وهذا هو السر في أن «معروف» لم يتمكن من تحقيق المعجزة حينما انفرد بنفسه في حجرته، بالرغم من محاولته ذلك أكثر من مرة.

فمعجزة معروف هي معجزة جمعية وعلنية في المحل الأول وليست سحرا فرديا ينفرد به، أو يخصه به عفریت في اتفاق سرى. والواقع أن معجزة الحكاية الأساسية ليست هي ارتفاع معروف نحو السماء ثم هبوطه سالما، وإن كان لهذا الارتفاع الرمزي دلالاته. ولكنها مخاطبته للحاكم ببنية وجسارة مؤدبين. واستخدم هذه المعجزة الجديدة في تقريب الفقراء منه، ورفع اللعنة الظالمة عن حسنية الجميلة والزواج منها، وإحقاق العدل وتحسين حياة الفقراء. ومعروف نفسه يقول لحكام الحي في مواجهته الأولى معهم :

«إنه لمن يمن الطالع أن خاتم سليمان قدس أن يكون من نصيب رجل مؤمن يذكر الله بكرة وعشيا. إنه قوة لا قبل لقوتكم بها، ولكني أدخرها للضرورة. كان يوسعى أن أمر الخاتم بتشييد القصور وتجهيز الجيوش والاستيلاء على السلطة، ولكني أثرت أن أتبع طريقا آخر» (١٢٧).

وهذا الطريق الآخر هو الذي يضمن لمعروف الاستيلاء الشرعي على السلطة، لأنه يمر عبر الإصلاح والرضا الشعبي عنه. ويؤكد معروف المقولة نفسها في لقائه بشهرار الذي تحققت فيه معجزة الثانية، وأرفع بحق في نظر شهرار، ولم تصعد به المعجزة إلى قبة قصره وخدشا. فهتف السلطان: «ما أشف السلطنة، ما أشف الغرور، ولم يستطيع معروف أن يعقب بكلمة فقد فاق ذهنه ذهول السلطان نفسه» (١٢٨). ولهذا كان من

طافت بنا، كالنص الترائي الأم، بين بداية الإطار ونهايته في عوالم متراكمة من القص الساحر العجيب. ولكن شهریار الذي لم يحك علينا الحكايات، ولكنه عاشها وخبرها في جولاته الليلية المتعددة ينتابه الضجر، لأنه قد أدرك أن الفساد كامن في الإنسان مثله في ذلك مثل الخير تماما. وحينما يصل إلى مرتبة الضجر، أو يقف في موقف الضجر بالمعنى الصوفي، ينكشف عنه الحجاب ويدرك الحقيقة التي سعى دائما للبحث عنها. وهي حقيقة توشك أن تشكل عودة إلى نقطة الانطلاق، لأنها تكشف أن نير الإداء هذه المرة في بيته، كما كان من قبل في بيته في بداية القصة الإطار في (ألف ليلة وليلة). ولكن شتان بين هذا الاكتشاف والاكتشاف الأول الذي أطلق العنان لشهوة الدم. لأن شهرزاد هذه المرة لا تخونه بالجسد كما خانت زوجها الأولى، ولكنها وقد أخلصت له بهجسها وأسلته ثلاثة ذكور، قد منعت عنه قلبها، فكرمت إحساسه بالذنب ولم تصفع عنه. وتعمد الرواية توقيت هذه المصارحة بعد آخر قصصها وهي قصة السندباد، أو بالأحرى قصصه. فيعد استماعه إلى دروس السندباد وحكاياته العجيبة التي يصفها بأنها مثل حكايات شهرزاد، فتعترف له شهرزاد بأن الحكايات جميعها تصدر عن منبع واحد، حكاياتها وحكايات السندباد، يصارح شهریار زوجته بضجره، وبأن الماضي لا يزال يؤرقه:

«أوشكت أن أضجر من كل شيء.

فقلت بإشفاق:

«الحكيم لا يضجر يا مولاي.

فصاعل بامتصاص:

«أنا؟ الحكمة مطلب عسير، إنها لا تورث

كما يورث العرش.

«المدينة اليوم تنعم بحكمك الصالح.

«الماضي يا شهرزاد؟

ليلة وليلة) وفي نظيرتها الهندية على السواء. وتقابلها كذلك عقبات الشيخ الست في لقاء السندباد بالشيخ البلخي وقد اعتزم الارتحال من جليد. وأولى هذه العقبات هي:

«أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة،
والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل،
والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب
الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح
باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى
وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلق باب
الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت» (١٣٥).

وهذه المقابلات بين:

الحكايات ← دروسها

العقبات ← اجتيازها

الموت ← الحياة

السواق ← القصص

ليست مقابلات بسيطة ولا تتم بشكل فردي، وإنما تتحقق كلها في نوع من الاندغام والتكامل على مستويات عدة وفي جل الحكايات من ناحية، وبين بعضها من ناحية أخرى. لأن أفراد الحديث عنها في نهاية الرواية لا يعني بأي حال من الأحوال أنها لم تكن كامنة ومتحققة بأشكال ودرجات مختلفة على مدمتها السردى. وتحققها غير المباشر هذا في كل مستويات النص هو سر ثراء البنية السردية في الرواية، وفتح الجدل بين عناصرها المتعددة ومستويات فاعليتها التراكبية التي تفتح الواقع على النص، وترهف بالنص السردى خبرتنا به، وتعمق فهمنا له.

(١٦) نهاية الإطار المعكوسة وإخفاق شهریار:

وإذا ما انتقلنا الآن إلى النهاية، متجد أن (ليالي ألف ليلة) تنتهي هي الأخرى بإغلاق القصة الإطار بعد أن

حكايات من النوع الذى يتعمد بلورة أمثولات قصدية مقولبة، ولا يمكن أن ترقى إلى مستوى الحكايات الشهرزادية، ولكن تعمد رواية تجيب محفوظ المساواة بينها وبين حكايات شهرزاد له دلالة، خاصة لأن الرواية تجعل شهرزاد تعترف بأن جميع الحكايات: «تصدر عن متبع واحد يا مولاي» (١٣٨)، بما يوحي بأن حكاياتها لا تميز عن حكايات غيرها من العامة، وبما يحيلنا إلى المتبع الأصلي الذى تصدر عنه المعرفة الدنيوية منها والدنية فى النص وهو الشيخ البخلى/الرجل.

ويتعمد هذا الحوار الدلّ أن يكشف لنا عن أن شهرزاد تمارس التفاف مع زوجها اتقاء لشره، كأنه بذلك ينفي عنها قتلها فى تربيتها له. كما يتيح الفرصة لشهرزاد فى الوقت نفسه ليبرهن على تفوقه عليها، لأن نفاقها لا ينطلي عليه، فهو يعرف أن الحكمة مطلب صعب، وشتان بين أن يصفك من يخشاك بالحكمة، وبين أن ترقى مجازها العسير. بل إنه يكشف فى هذا الحوار عن أنه قد ارتقى درجات فى مصراع الحكمة ذاك، عندما أدرك أنها لا توثق كما يورث العرش، وأنها تقتضيه العفو عند المقدرة. لذلك يشعر شهرزاد حقيقة بالقلق، وبملك جسارة مواجهة الحقيقة وحده، لأنه لا يعترف فحسب بقتله للفتيات البرقيات، وإنما بندمه على قتل الأفذاذ من أهل الرأى، ويقدره على كشف خداع شهرزاد، ومعرفة حقيقة موقفها منه طوال الوقت. وكان طبيعياً أن تشعر شهرزاد بأنها تعترف من رداء نفاقها وكذبها، وهو لا يكفى بمصارتحتها بأنه يعرف حقيقة موقفها، ولكنه يسمو عليها فى هذا المجال لأنه يقرن المعرفة بالصنف، وهى التى لم تصفح عنه أبداً، ولا غفرت له مافعله بنات جنسها. ويواصل شهرزاد الكشف عن تفوقه من حيث هو رجل على شهرزاد فى هذا الحوار عندما ينفي عن نفسه الحكمة، ولكن تصرفاته تشي بحكمته، فالحكمة الحق لا تفصح عن نفسها فى

– التوبة الصادقة تمحق الماضى.
– وإن حفل بقتل الفتيات البرقيات والأفذاذ من أهل الرأى؟
فقلت بصوت متهدج:
– التوبة الصادقة ...
ولكنه قاطعها:
– لا تحاولي خداعى يا شهرزاد.
– ولكنى يا مولاي أقول الحق.
فقال بخشونة وحزم:
– الحق أن جسمك مقبل وقلبك نافر.
فزعت كأنما تعرت فى الظلام، هتفت محتجة:
– مولاي!
– لست حكيماء، ولكننى لست أحمق أيضاً، طالما لمست احتقارك ونفورك.
تمزقت نبراتها وهى تقول:
– علم الله ..
لكنه قاطعها:
– لا تكذبي ولا تخافى، لقد عاشرت رجلا غارقاً فى دماء الشهداء (١٣٦).

فى هذا الحوار الذى تبدأ به (ليالى ألف ليلة) نهاية القصة الإطار فيها، نتعرف آليات عملية إعادة السلطة للرجل. ويبدأ هذا الحوار عمداً بعد مساواة حكايات شهرزاد بحكايات السندباد الذى كان حمالاً فقيراً جاهلاً من العامة حسب نص الرواية، ذهب هو الآخر ليتلقى بعض الدروس على يد الشيخ البخلى، ولكنه قنع «بمبادئ القراءة والدين شأن الكثيرين» (١٣٧)، وعمل حمالاً حتى قرر السفر وعاد بعده بالمال والحكايات. فبالنص يحرص على وضع حكايات السندباد، وهى

- لم أعد أبحث عن قلوب البشر.

- إنه قضاء معاكس يثبت بنا.

- علينا أن نرضى بما قدر لنا.

فقال بمرارة:

- مكاني الطبيعي هو ذلك^(١٣٩).

يكشف لنا هذا الحوار عن أن شهريار قد ارتقى فعلا في مدارج الحكمة، فقد أبقي على شهرياد أداة لتعليمه، وأنه وقد أدرك ثقل ذنبه أراد التكفير عنها، وتحمل مسؤوليته كاملة. ولذلك، فما أن تبكى شهرياد حتى يهتف بها: اهلك، فالكبائ أفضل من الكذب وأنبيل. وقد عاش هو ألم الصدق مع النفس طوال السنوات العشر الماضية، وهي في مستوى من مستويات القص في الرواية سنوات البحث عبر الحكايات وبالحكايات، وهي هنا خبرات حياته التي تعرفنا في حكايات النص بعض جوانبها، عن النفس وعن اليقين. وما هي ثمار اليقين العسير المتألم تبدأ في التساقط في يديه فينصت لنداء الحكمة ولا يجد مناصا من التخلي عن عرض السلطة، فهذا التخلي يحقق انتقامه من شهرياد كما حققت هي انتقامها منه. لكن الفرق الجوهرى بين الانتقامين أن انتقام شهرياد كان مرهونا بشهريار. أما انتقام شهريار، فإنه يتم بالرغم من شهرياد، ويرفض قلبها بعدما تفتح له. وهي تدرك فداحة هذا الانتقام فتصرخ لمناخة: «إنك تبذلنى وقللى يفتح لك»، فيرد عليها بصرامة بأنه لم يعد يبحث عن قلوب البشر، فقد تجاوز بارتقائه في مدارج الحكمة مراتب البشر العاديين واقترب من جوهر الإنسان الصافى. لكن شهرياد لا تدرك هذا التغير الجوهرى الذى انتابه، فتتوسل إليه بأن مكانها الطبيعي هو ظله، بعد أن بقيت في موقف البشر العاديين الذين تملوهم المرارة والرغبة في الانتقام والكراهية. ولذلك، كان رد شهريار عليها: «السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهلية، أما

الأقوال وإنما تتجسد فى الأفعال. وهماو شهريار يكشف لنا بأثر رجعى عن نبل موقفه لزاء معرفته لحقيقة مشاعر شهرياد وهي التى حرصت على مداراتها، ولكنه أدرك نفورها منه واحتقارها له، ومع هذا أبقي عليها وقد كان باستطاعته الإطاحة بها. ويكشف شهريار لنا ولشهرياد نفسها عن سر إبقائه عليها فنزداد له إجلالا:

فأثدريين لم أبقيت عليك قريبا منى؟ لأننى وجدت فى نفورك عذبا متواصلا أستحقه، أما ما يحزننى فهو أننى أومن بأننى أستحق جزاء أشد.

فلم تتمالك أن بكت، فقال برقة:

- إنك يا شهرياد، فالكبائ أفضل من الكذب. هتفت:

- لا أستطيع أن أقلب فى نعمتك بعد الليلة..

فقال محجبا:

- القصر قصرى، وقصر ابنك الذى سيحكم المدينة غدا. أنا الذى يجب أن أذهب حاملا ماضى الدانى.

- مولأى!

- على مدى عشر سنوات عشت ممزقا بين الإغراء والواجب، أنكر وأتأسى، أتأذب وأفجر، أمضى وأندم، أتقدم وأتأخر، أعلب فى جميع الأحوال. أن لى أن أصغى إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة...

قال بنبرة اعترافية:

- إنك تبذلنى، وقللى يفتح لك.

فقال بصرامة:

لأن الرجل هو مصدر كل السلطات في هذا النص الرسمي، بينما كانت المرأة هي مصدرها في قص (ألف ليلة وليلة) الشعبي.

الإنسان فعليه أن يجد خلاصه^(١٤٠). ويهجر شهریار المرش والجاه بحثاً عن هذا الخلاص الفردي للإنسان، ليؤكد بهذا الهجران ارتفاع الرجل فوق كل سلطان،

هوامش وإشارات

- (١) راجع Peria Ghazoul, "Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights," Arab Studies Quarterly, Vol. 5, No. 1, Win-ter 1983, pp. 13-21.
- (٢) البانطاناترا أو الأسفار الهندية الخمسة هو الكتاب القصصى الهندى الذى أخذ عنه عبدالله بن المقفع ترجمته العربية المعروفة باسم كلیلة ودمنة.
- (٣) راجع فریال غزول، المرجع السابق، ص ١٧.
- (٤) المرجع نفسه، ص ١٧، ١٩.
- (٥) المرجع نفسه، ص ٢١.
- (٦) يفرق عدد من الدارسين المحدثين للنظرية النقدية النسالية بين طبيعة الرغبة الذكورية، وهي التي تتمكك بدورها في بنية العلاقات بين الذكور، وطبيعة الرغبة الأنثوية التي تصوغ رؤية نسائية للعالم والعلاقات بين البشر فيه. فبينما تعتمد الرغبة الذكورية، والفكر الأبرى كله، على الصراعية باعتبارها أساساً لبنية العلاقات الإنسانية، تعتمد الرغبة النسالية على التكافل والتمسك، وتتلو إلى حد كبير من الصراعية. للمزيد من التفاصيل حول هذا الأمر راجع نقد تيرول موى لنظرية الرغبة الذكورية المثلة عند رينيه جيرار في Toril Moi, "The Missing Mother: The Oedipal Rivalries of René Girard", *Diacritics*, Vol. 12, Summer 1982, p. 21-31 ودراسة ساره كوفمان: Sarah Kofman, "The Narcissistic Woman: Freud and Girard", *Diacritics*, Vol. 10, Sep-tember 1980, pp. 37-45.
- (٧) Eve Kosofsky Sedgwick, "Gender Asymmetry and Erotic Triangles", in *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, p. 21.
- (٨) St Elino Nauman, *Dictionary of Asian Philosophy* (London, Routledge and Kegan Paul, 1979), p.21.
- (٩) راجع فریال غزول، المرجع السابق، ص ١٤.
- (١٠) للمرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (١١) راجع E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, Penguin Books, 1972).
- (١٢) Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (London, Methuen, 1984), p.164.
- (١٣) راجع في هذا المجال دراسة فریال غزول عن الجدل بين الإطار وعدد من القصص الأصلية في (ألف ليلة وليلة) في كتابها Feria Jabouri Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo, National Commission for UNESCO, 1980).
- (١٤) ألف ليلة وليلة، الجزء الرابع، طبعة مكتبة صبيح (القاهرة) وهذه هي الطبعة التي تأخذ عنها في هذه الدراسة، ص ٣١٧.
- (١٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٨) نجيب محفوظ، ليلي ألف ليلة، (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢).
- (١٩) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، عالم بلاعراق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، فيها نوع من التماس مع ألف ليلة وليلة ومع القصص المسحوق التي كتبها له حين مع توفيق الحكيم.
- (٢٠) بدر الدين، إعادة كتابة حاسب كرم الدين ومملكة الحيات، القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠، وهي الكتاب الثاني من وراء الكهولة الذي صغر كتابه الأول بعنوان أقسام وعزائم. ولابد الدين بالإشارة إلى ذلك عمل سردى آخر يقيم حواراً تناسلياً الشيق مع ألف ليلة وليلة وهو من الجارية تودد.
- (٢١) تستمد لياقة بدر في روايتها عن المرأة، الفادر البيضاء، ذكره يوفال للشعر، ١٩٩١ دور شهزاد التي يروي لرجلها الحكايات، وتتر به حواراً خصصاً مع الأمسة الفلسطينية الفاجعة في تل الزهري.
- (٢٢) قدمت فریال غزول، وهي من أكثر نقاد جيلنا انتماء بهذا النص الكبير، دراسة شيقة في هذا المجال عن تأثير ألف ليلة وليلة على مسرحية وليام شكسبير *The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: The Sleeper Awakened and The Taming of the Shrew* (Cambridge, Mass, Dar Mahjar, 1983), pp. 58-70. كما قدمت كذلك دراسة أخرى عن تأثيرها على الكتاب الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس والكتاب الأمريكي المعاصر جون بارت هي: *Dialectics of the Self and the Other: Arabian Tales in North American and South American Literature* "Paris, ICLA Con-

1985، gress وهناك بالإضافة إلى ذلك كتاب محسن جاسم الموسوي، التفرع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

- (٢٣) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص ٤.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٨، هذه هي بداية القصة الأولى في ألف ليلة وليلة وهي أيضا الجملة التي يبدأ بها السرد في كل ليلة من الليالي.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ٥.
- (٢٦) نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، ص ٥.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٦.
- (٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٧.
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٨.
- (٣١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٣) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص ٢.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٥.
- (٣٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٣.
- (٣٧) نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، ص ٩.
- (٣٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٠) المرجع السابق، ص ١٠.
- (٤١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٣) من وثائق الملق إلى أولاد حارتها ومن حكايات حارتها حتى الحرافيش.
- (٤٤) ليالي ألف ليلة، ص ١١.
- (٤٥) راجع: Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 3-12 وتقيم باربرا جونسون بنية هذا الاختلاف على درستها لكتاب رولان بارت المهم *S/Z*.
- (٤٦) ليالي ألف ليلة، ص ٩٦.
- (٤٧) المرجع نفسه، ص ١١٥.
- (٤٨) المرجع نفسه، ص ١١٦.
- (٤٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.
- (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٨٤.
- (٥١) المرجع نفسه، ص ١١.
- (٥٢) Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton, Princeton University Press, 1976), Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London, Methuen, Kathryn Hume 1981) في المرجع المشار إليه أعلاه.
- (٥٣) Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, trans. Richard Howard (New York, Grove Press, 1965), p. 147. وقد نشر هذا المصطلح في كتاب Kathryn Hume المشار إليه سابقا ص ٥.
- (٥٤) Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, p. 11.
- (٥٥) Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* (Paris, Presses Universitaires de France, 1960) كما هو الحال عند
- أو عند Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington, University of Indiana Press, 1980).
- (٥٦) كما هو الحال عند W. R. Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (Urbana, University of Illinois Press, 1982).
- (٥٧) كما هو الحال عند Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton, Princeton University Press, 1976).
- (٥٨) راجع: Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), pp. 25-32.

- (٥٩) Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, pp. 33-34. راجع
- (٦٠) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press, 1973) راجع كتابه
- (٦١) Agon: *Towards a Theory of Revisionism* (Oxford, Oxford University Press, 1982)
- Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of subversion*, (London, Methuen, 1981), pp. 3-4.
- (٦٢) للمزيد من التفاصيل، راجع المرجع السابق، ص ٢٦.
- (٦٣) نجيب محفوظ، *ليالي ألف ليلة*، ص ١٥.
- (٦٤) راجع، للمرجع السابق، ص ٢١٩.
- (٦٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.
- (٦٦) المرجع نفسه، ص ١٦-١٥.
- (٦٧) المرجع نفسه، ص ٣٤.
- (٦٨) وهي من حكايات ليلة الثالثة، راجع *ألف ليلة وليلة*، الجزء الأول، ص ١٤-١٦.
- (٦٩) نجيب محفوظ، *ليالي ألف ليلة*، ص ٤٠.
- (٧٠) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (٧١) المرجع نفسه، ص ٥١.
- (٧٢) المرجع نفسه، ص ٥٣.
- (٧٣) المرجع نفسه، ص ٣٧-٣٩.
- (٧٤) المرجع نفسه، ص ٨٦-٨٧.
- (٧٥) المرجع نفسه، ص ١٠٥.
- (٧٦) المرجع نفسه، ص ٢٠٥-٢٠٦.
- (٧٧) المرجع نفسه، ص ١٥٤-١٥٥.
- (٧٨) المرجع نفسه، ص ١٥٢.
- (٧٩) المرجع نفسه، ص ١٦٦.
- (٨٠) المرجع نفسه، ص ١٨٥.
- (٨١) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.
- (٨٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٧.
- (٨٣) المرجع نفسه، ص ٢١١.
- (٨٤) المرجع نفسه، ص ٢٢٨.
- (٨٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.
- (٨٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٠-٢٤١.
- (٨٧) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.
- (٨٨) المرجع نفسه، ص ٢٤٣.
- (٨٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (٩٠) المرجع نفسه، ص ١٥٥.
- (٩١) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (٩٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.
- (٩٣) المرجع نفسه، ص ٣٤.
- (٩٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٩٥) المرجع نفسه، ص ٣٧-٣٨.
- (٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (٩٧) المرجع نفسه، ص ٥٣.
- (٩٨) المرجع نفسه، ص ٥٧.
- (٩٩) المرجع نفسه، ص ٦٠.
- (١٠٠) المرجع نفسه، ص ٤٧.
- (١٠١) المرجع نفسه، ص ٦٧.

- (۱۰۲) المرجع نفسه، ص ۶۸.
 (۱۰۳) المرجع نفسه، ص ۸۷.
 (۱۰۴) لیلی آلف لیلۃ ولیلۃ، ج ۱، ص ۸۴-۷۴.
 (۱۰۵) لیلی آلف لیلۃ، ص ۱۵۲.
 (۱۰۶) المرجع نفسه، ص ۶۴.
 (۱۰۷) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 (۱۰۸) المرجع نفسه، ص ۱۱۰.
 (۱۰۹) المرجع نفسه، ص ۱۱۷.
 (۱۱۰) المرجع نفسه، ص ۱۲۴.
 (۱۱۱) المرجع نفسه، ص ۱۵۱.
 (۱۱۲) المرجع نفسه، ص ۱۵۳.
 (۱۱۳) المرجع نفسه، ص ۱۵۶.
 (۱۱۴) المرجع نفسه، ص ۱۵۹.
 (۱۱۵) المرجع نفسه، ص ۱۶۵.
 (۱۱۶) المرجع نفسه، ص ۱۶۹.
 (۱۱۷) المرجع نفسه، ص ۱۷۰-۱۷۱.
 (۱۱۸) المرجع نفسه، ص ۱۷۲.
 (۱۱۹) المرجع نفسه، ص ۲۶۸.
 (۱۲۰) المرجع نفسه، ص ۱۸۱.
 (۱۲۱) المرجع نفسه، ص ۲۰۰.
 (۱۲۲) المرجع نفسه، ص ۱۸۶.
 (۱۲۳) المرجع نفسه، ص ۱۹۷.
 (۱۲۴) المرجع نفسه، ص ۲۰۲.
 (۱۲۵) المرجع نفسه، ص ۲۱۳.
 (۱۲۶) المرجع نفسه، ص ۳۶.
 (۱۲۷) المرجع نفسه، ص ۲۳۴.
 (۱۲۸) المرجع نفسه، ص ۲۳۸.
 (۱۲۹) المرجع نفسه، ص ۲۴۷.
 (۱۳۰) المرجع نفسه، ص ۲۴۸.
 (۱۳۱) المرجع نفسه، ص ۲۴۹.
 (۱۳۲) المرجع نفسه، ص ۲۵۰.
 (۱۳۳) المرجع نفسه، ص ۲۵۱.
 (۱۳۴) المرجع نفسه، ص ۲۵۲.
 (۱۳۵) المرجع نفسه، ص ۲۵۸.
 (۱۳۶) المرجع نفسه، ص ۲۵۴.
 (۱۳۷) المرجع نفسه، ص ۱۳.
 (۱۳۸) المرجع نفسه، ص ۲۵۴.
 (۱۳۹) المرجع نفسه، ص ۲۵۵ و ۲۵۶.
 (۱۴۰) المرجع نفسه، ص ۲۵۶.



الإبحار

فى ليالى سندباد الائب الشعبى
فاروق خورشيد..!

إبراهيم حلمى*

أو قليل لو جاءت كلماته - ذات يوم - على لسان فاروق
خورشيد نفسه..!

فعالم فاروق خورشيد معمار راسخ من الكلمات.
هذا المعمار الذى يحمل من معان اغترفها من طابع
التحدى وطابع الثبات اللذين لا يهزهما عزيف لزمهرير
الرياح، ولا يزحزحهما لعلم متوال للأموخ..!

إنه عالم ذو حس «سندبادى» خاص، لا يستطيع
أن يشق طريقه إلا مجدافاً ارتحل هنا وهناك، وضرب
وجه الماء بقوة، وواجه الأخطار، واحتبس الأنفاس عند
الضيق، وعند الشدة، وعند انعطافات سبل الحياة، من
سبل مرغوبة مستهواة إلى سبل غير مرغوبة مزهود فيها.
لكن المجداف لا يفتقر عن الإبحار بقوة، ينتقل من جزيرة
إلى جزيرة، ومن فوق ظهر أخطار مجهولة عالمة يقفز
ليتنسم أخطاراً جديدة مستغلقة غائمة، لا يبالى بشراسة

فى مفتتح القصة القصيرة المعنونة باسم «تساقط
الكلمات»، فى المجموعة القصصية (جبال السأم) لفاروق
خورشيد، يقول بطل هذه القصة:

«شيدت عالمى على دنيا من الكلمات.
كلمة إلى جوار كلمة وتتخلق جملة، وجملة
إلى جوار جملة وتتخلق فقرة، وفقرة إلى جوار
فقرة وينبنى حوار أحتمى به من عصف الريح
وعصف العاصفة.. والريح دائماً يحوطنى،
والعاصفة دائماً تصرخ حولى صراخها
المستمرة»^(١).

هذا الاستهلال القصصى الذى كتب ضمن
«مونولوج» طويل لبطل القصة، لن يختلف فى كثير

* عضو بالجلس الأعلى للثقافة - منتج بالتلفزيون.

والترحال عبر البحار السبعة والأسفار السبعة، من خلال رسوم من يستلهمون أسفاره وحكاياته المثيرة التي كانت ترويهما شهرزاد حكاة (الليالي) كل ليلة.

أما في استلهم فاروق خورشيد حكايات (الليالي) للأطفال، فمجده يحمل عدسة مكبرة يرى بها شخصية جديدة لم يقف عندها غيره بالتأمل المتمهل. إنها شخصية «دنيازاد» تلك الطفلة الصغيرة أخت «شهرزاد» التي أتى بها حكاة (الليالي) في بداية حكاياته، ثم نسبها في خضم صراعات البشر والحيوانات والطيور والجن وسائر أنواع المتصارعين داخل الحكايات.

إن «دنيازاد» دنيا من الفضول والتساؤل والاستفسار والبحث عن المعاني المستغلقة على إدراك الطفولة، التي تسعى في شغف إلى فهم كل ما يحيط بعالم الأطفال من مفردات ومفاهيم وقيم ومثل ودروس وعبر تتناثر هنا وهناك بين السطور والصفحات. «ودنيازاد» في إبداع فاروق خورشيد القصصى ذات حضور قوى من حيث هي طفلة؛ الأمر الذي يجعل الطفل، أى طفل، يقبل على هذا العمل مستمتعا بذلك النوع من الاستلهم القصصى، لأنه يجد نفسه كائنا مهما. هذا الكائن تتمحور حوله الوقائع والأحداث، لا مجرد متلق لها ومقحماً لا جزار الليالي اجتراراً...

من هنا تستطيع ليالي «دنيازاد» أن تنافس بجدارة ليالي «شهرزاد»، إن لم تكن عند الأطفال محببة وأثيرة.

البناء القصصى فى الأميرة ذات الشعور والمارد:

يأخذ البناء القصصى فى قصة «الأميرة ذات الشعور والمارد» طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليالي)، فالحكاة هي حكاة الليالي «شهرزاد» نفسها، والمستمع إلى حكاياتها «شهریار» هو «شهریار»

الأنواء من أجل الوصول إلى لحظة الاكتشاف للمجهول، قبل أن يطأ القدم باس الشيطان، فتتبدد ساعتها كل عناءات المغامرة، وكل مرارة السعى الدعوب المتعطش إلى حلاوة بر الأمان..!

وعلى كثرة ما أبهر سنباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد مستلهمًا، ومبدعًا، وشارحًا، ومفسرًا لكثير من عيون مآثوراتنا الشعبية العربية، فسنحصر نطاق هذه الدراسة النقدية فى ثلاثة نماذج من نتاجه الأدبى. هذه النماذج الأدبية جاء نبعمها الفياض مستقى من ليالي (ألف ليلة وليلة)، وهى جميعها ذات أغراض مختلفة وفق اختلاف الجمهرة الملققة لها، وكذلك وفق القالب الأدبى الذى تصب وتشكل فيه عصارات فكره وذوق وجدانه، سواء أكان ذلك قصصا يطالع فيها من يطالع استلهمها قصصيا، أو مشاهد مسرحية متولدة من رحم حكايات (ألف ليلة وليلة) المعطاء. هذه النماذج من أعمال فاروق خورشيد الأدبية هى:

١ - (الأميرة ذات الشعور والمارد).

٢ - (الجنى والكلب المسعور).

٣ - (حفظم بظاها).

وإذا كان فاروق خورشيد قد كتب من قبل عملين أدبيين آخرين دارا حول شخصية «على الزيق المصرى»، وهى إحدى شخصيات (ألف ليلة وليلة) وكذلك السيرة الشعبية الشهيرة، فإن استلهم شخصية «الزيق» فى قصتي فاروق خورشيد «على الزيق» و«ملاعب على الزيق» كان من السيرة الشعبية وحدها دون سواها وليس من حكايات (الليالي)، وبالتالي فإن ذلك الأمر يخرجهما عن نطاق استلهم فاروق خورشيد حكايات (الليالي) نفسها.

أولا: ليالي دنيازاد تنافس ليالي شهر زاد...

عندما كنا صغارا، كنا نرى شخصية السندباد البحرى يحمل فوق ظهره «بقجة» هى من لوازم السفر

البهجة والفرح تملأ جنبات القصر، ويصدمه ذلك الحوار الذى دار بين الوصيصة والمملكة التى طفقت تتحمل من تكبير حريتها داخل القصر، بالرغم من النعم والمأكولات وأطيب الملابس وأفخر المجوهرات التى تملأ القصر، حيث يقول فاروق خورشيد على لسان الملكة الراضة النعم المادية والحسية مقارنة بما يفعله بها سيدها الملك وولى نعمتها:

«قالت الملكة: ولكنه يحرم علينا كل متع الحياة. فأنا وأنا الملكة سجينتا هذا القصر لا أرى شيئا ولا أسمع شيئا، ولا أعيش إلا له وحده.. لا القصر بهم ولا النعم من المأكولات والمشروبات والجواهر لها قيمة عندي، أنا أسيرة هنا، عبدة، جارية. قالت الوصيصة محتجة: ولكنك الملكة. قالت الملكة: ولكني أقل من أية واحدة منكن، فأنا وحدي التى عليها دائما أن تمثل دور الزوجة المحبة، وأنا أكرهه، أكرهه، أكرهه» (٣).

إن الملكة الخائنة عند فاروق خورشيد من وجهة نظر الملك (شاه زمان)، هي الكارهة الحياة معه، فهي تعيش بوجهين مع زوجها الملك، وليست الخائنة له في فراشه مع عبد أسود وفق رؤية حكااء (الليالي). وعند هذا الحد نلمح فائدة مصفاة فاروق خورشيد في استبعاد ما لا يجوز أن يروى للأطفال من مواقف قد تدمر ولا تبنى في شخصية الطفل اللينة، التى لا تحتمل ما يحتمله عالم الكبار من مواقف مأساوية خشنة، تصلم عالم الطفولة المتفتح والمقبل على الدنيا ومباهجها.

وفي هذا العالم الطفولي، يبحر فاروق خورشيد في خضم الأفكار الفلسفية ويبسطها في ذهن الأطفال. ففي قصة «الأميرة ذات الشعور» تتمتع دنيا زاد من هروب الملكين من ملكهما بعد أن واجها المشكلة أنفسهما كلاهما. يقول فاروق خورشيد طارحاً مشكلة الهروب من مواجهة المشاكل ومراوغتها:

حكايات (ألف ليلة وليلة) نفسه، مضافا إليهما الطفلة «دنيا زاد» صاحبة الفضول النهم إلى المعرفة والتساؤل المفضى إلى الفهم. وعلى الرغم من ذلك، فإن إبداع فاروق خورشيد له بناء خاص يتفرد به بعيدا عن حكايات (الليالي) ذاتها.

لقد اختار فاروق خورشيد بلادة قصته من محيط مضطرب زاخر بالأموال المتلاطمة والعباب، ومع ذلك سار بقاربه في سلامة وهدوء أمام أنظار جمهوره من الأطفال كأنما يسير ويبحر به في جدول رقيق..!

لقد اختار أن يبدأ قصته بحكاية الملك شاه زمان. وحكاية هذا الملك كما ترويها حكايات (الليالي) تنبئ على الصدفة. فلولا الصدفة ما كان لهذا الملك أن يكتشف فجأة أثناء رحلته لزيارة أخيه الأكبر أنه نسي حاجة، وعند عودته إلى قصره اكتشف مصيبة الخيانة الزوجية، فها هي الزوجة يجدها في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، وتصف الحكاية رد فعل هذا الملك قائلا:

«فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارق المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخفى مدة، ثم إنه سل سيفه، وضرب الاثنين؛ فقتلها في الفراش» (٤).

ومشكلة هذه اللقطة الفنية أنها شائكة ودامية، ولا تحتفلها البراءة الطفولية التى لم تفتح بعد على سوءات الكبار. فكيف إذن عبر فاروق خورشيد هذا المنعطف الأخلاقي المدمر أمام أعين الصغار؟

إن عودة «شاه زمان» عند فاروق خورشيد لم تكن لشيء نسيه فجأة، وإنما عاد لأنه أوحشته زوجته الملكة، فأراد أن يتروذ منها بنظرة وداع ويعود إلى القافلة قبل الصبح، غير أن الملك «شاه زمان» فوجيء بمظاهر

مسألة رؤية أحدهم غفريقا أو جنيا، مما يزعزع الاطمئنان في نفوس الأطفال، ويبحث فيها قلقا واضطرابا وخوفا دائما من الأماكن المنعزلة أو التي يحيط بها لقيف من الظلام الحالكة، أو حتى دون ذلك بكثير من غبشات الظلام. وللمرء الثانية يستطيع فاروق خورشيد أن يتجنب دوامة من دوامات الأدب الشعبي إذا ما سبغ فيها طفل من الأطفال، وهي دوامة الجنس وممارسته في إحدى حكاياته في (الليالي).

ففرار الملكين من مشكلتهما جعلهما يقابلان صبية حملها جنى في علبه، وراح الجنى يغط في نوم عميق، عندئذ - كما تقول حكاية (الليالي):

«قالت: ارضعا ارضعا عنيفا وإلا أنبه عليكما العفريت. فمن خوفهما قال الملك (شهريار) لأخيه الملك (شاه زمان): يا أخى افعل ما أمرك به. فقال: لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى. وأخذنا يتغامزان على نكاحها. فقالت لهما ما أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به»^(٦).

أما هذا الموقف في إبداع فاروق خورشيد فإنه يختلف تماما، وإن كان لا يفقده عنصر توتر الموقف نفسه. فبدلا من فعل الرصع أو الممارسة الجنسية، يستبدل فاروق خورشيد به موقف طلب الفتاة منهما أن يقوما بتسريح شعرها وتضفيرها وعقصة بخاتميهما. لكن فاروق خورشيد يرفض بتر هذه اللقطة الفنية لما فيها من ثراء جعله يناقش قضية حرية المرأة وتكبيليها بقيود مما نسمعه في هذه الأيام بصرخات محمومة تريد من المجتمع أن يترد إلى عصر مشربيات الحريم..!

فالفتاة تطلب من الجنى حرمتها ولا تريد كنوزه المخبوة في المغارات والجبال والكهوف والبحار والمحيطات،

«قال (شهريار): لا مهرب لإنسان أو ملك من إرادة الله وأمره. قالت (دنيازاد): لم أفهم يا عم. تهعد (شهريار) وهو ينظر في عيني (دنيازاد) البريشتين المتسائلتين وقال: يا ابنتي الصغيرة، هل تستطيعين الطيران في السماء أو الغوص في الماء والحية مع الأسماك؟ قالت (دنيازاد): لا يا عم. قال (شهريار): فهكنا خلقتك الله. أن تعيش فوق الأرض الثابتة التي تتحركين فوقها بقدميك. قالت: (دنيازاد): صحيح يا عم. قال (شهريار): فنحن نقبل ما تأتى بها الأقدار، ولكننا نحاول أن نهرب منها، ولكن قدرتنا محدودة، فنحن مهمما فعلنا بقدراتنا المحدودة لا مهرب لنا منها أبدا»^(٧).

وعندما يتعرض فاروق خورشيد في إبداعه لظهور إحدى الشخصيات الخورية في القصة من الجن، يتوقف عند مفهوم الجن أمام عقول الصغار ملقيا ببقعة ضوء في نسيجه القصصى على عالم الجن؛ حيث تمتلئ أفكار الصغار بتصورات مشوهة عن هذا العالم الغريب، غير أن فاروق خورشيد يسيطر للأطفال الصورة قائلا على لسان شهرزاد وواضعا بعض الحقائق أمامهم:

«الجنى مخلوق من مخلوقات الله ولكننا الآن لا نراه. وفي الزمن القديم قبل نزول القرآن الكريم على رسول الله سيدنا (محمد) عليه الصلاة والسلام كان الجن والشياطين يملؤون الدنيا سماءها وأرضها ولكن رحمة الله بالثالث بعد نزول الإسلام حجب الجن عن الناس»^(٨).

هذه الفقرة من أميز فقرات قصة «الأميرة ذات الشعور والماردة»، وذلك لما لها من هدف تعليمي لأذهان الأطفال، فضلا عما تؤكد من معنى مهم ينفي ظهور الجن للبشر بعد الإسلام، فغالبا ما تنتشر بين الأطفال

وكذلك الطيور والنمل وكل شيء حتى، لكل حتى لفته. أما أنت فلن تفهمي هذه اللغة»^(٨).

ومن خلال عنوان قصة «الديك والكلب»، يطرح فاروق خورشيد قضية الفضول والمعرفة وحدودهما عند الإنسان. ففي حكايات (الليالي) نلمح نموذجاً للمرأة الفضولية التي لا يهمها أن تضحي بحياة زوجها في مقابل معرفة سر باح به الحيوان وعمره الزوج، وهو المضمون ذاته الذي حرص على إبرازه فاروق خورشيد في إبداعه القصصي للأطفال.

لكن لكلاً يخمد فاروق خورشيد جذوة المعرفة والتساؤل عند الأطفال، فقد حرص على أن يضع حدوداً فاصلة بين الفضول وحس المعرفة رابطاً بين الهدف الذي يرمى إليه شهرزاد بالزواج من شهریار ومعرفة عن قرب، وفضول النساء مثلاً في الزوج التي في قصة «الثور والحمارة»؛ فيقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد موضحاً:

«ما أريده هو أن أتمكن من معرفة الملك عن قرب، فهو لا يفعل هذه الفعال لشر تأصل فيه، وإنما ظني أنه يحس بالوحدة والمثلل، وظني أنه فقد ثقته في الناس جميعاً، عسى أن أتمكن من القضاء على الوحدة والمثلل بما لدى من ذخيرة كبيرة من الحكايات والعبر، وعسى أن أعيد ثقته في الناس حين أفتح له باب الحكايات ليدخل إليه في حجرته كل الناس في كل المصور والأزمان، وهم في كل أحوالهم من فرح وسرور، ومن ثقة وغدر، ومن شجاعة وجبن، فيستقبل الناس كما هم بقوتهم وضعفهم، بنبالتهم وخستهم، بجبرتهم وتخاذلهم، بحبهم وكرهيتهم»^(٩).

وهي نموذج يريد فاروق خورشيد أن يؤكد في قصته؛ حيث يقول على لسان الفتاة التي تخاطب الجني مختلفها مطالبة:

«حزيتي، وأن يكون أمرى يدي، فهذا عندي أغلى من كل كنوز العالم، وأروع عندي من كل السلطة والقوة والجاه... أنا أطيعك لأنني لا أقوى على مخالفتك، ولكني لا أحبك ولن أحبك وأنت سجانى وآسرى»^(١٠).

وكما تنفتح حكايات (ألف ليلة وليلة) على حكايات فرعية يأخذ إبداع فاروق خورشيد في الانفتاح على حكايتين هما «الحمار والثور» و«الديك والكلب» الشريكتين بالأحداث والمواقف. إن طرح فاروق خورشيد في قصته حكايتين من حكايات الحيوان أمام الأطفال يفتح مجالاً غنياً عن طريق بطلته الطفلة دنيازاد إلى حقيقة لغة الحيوان، هل هي لغة قائمة ولها مفرداتها أم أنها مجرد خيال في خيال، وهو أمر يشغل كثيراً ذهن الأطفال. هنا يفسر فاروق خورشيد هذه المسألة للأطفال على لسان الملك شهریار قائلاً:

«الحيوانات والطيور يا دنيازاد لا تتكلم لغة الإنسان، فلإنسان لفته، ولكل حيوان أو طير لفته التي يتحدث بها بينه وبين أمثاله من الحيوانات والطيور. قالت دنيازاد في حيرة: ولكني لا أسمعها تتكلم، فظنني بسبب تموء والكلب صخر ينيح، ولكني لم أسمعها أبداً يتكلمان. عاد شهریار يضحك من كل قلبه وهو يقول في رقة: القطة تعرف ما تقوله القطط الأخرى، كما تعرفين أنت ما تقوله شهرزاد، ولو القطة بسبب في مكانك؛ ما فهمت كلام شهرزاد، ولكن كل القطط تقول لبنغضها عن مكان الطعام وتحذر من الخطر وتلتر بعضها حين يقترب منها؛

(الليالي)، وهو لا يعتقد في وجود الحب. إنه مجرد أوهام. وهو إنسان صارم، ويكره الغش والخداع والكذب، ويعيش حياة كلها تعاسة، ويهرب من مواجهة الحقيقة بسبب مرارتها، وكثيراً ما يتألم عندما تضع زوجته شهرزاد يدها على موضع الجرح النفسى له. ونظرته إلى عالم النساء يشوبها الاختلال؛ حيث يرى المرأة مخلوقاً غادراً حتى ولو كانت في صورة طفلة صغيرة..!

وتعكس هذه الصورة ويشيع مناخها العام فيما حوله، فيتحول إلى إنسان مستبد برأيه، ولا يعنيه حكم شعبه عليه ولا حكم التاريخ على سلطانه.

د - شخصية شاه زمان:

يكاد يكون نسخة مكررة من شهریار، وإن كان أكثر انطوائية من أخيه الملك شهریار، لذا سرعان ما يسدل عليه الستار فور تصعيد الحدث الدرامى بتأكيد فعل الخيانة عند المرأة وفعل الإرادة لها.

هـ - الأميرة ذات الشهور:

جميلة وذكية، ولا تخضع لقوة القاهرة مهما بلغت ضراوتها، وتسمى إلى تأكيد شخصيتها أمام القوة القاهرة لها من عالم الجن أو الرجال.

البناء القصصى فى «الجنى والكلب المسعور»:

من حيث الشكل، لا تختلف فى كثير هذه المجموعة القصصية للأطفال عن سابقتها، مما يرجع أن المجموعتين كتبتا على أنهما مجموعة واحدة فى كتاب واحد، لكن شروط الطبع والتوزيع هى التى تحكمت فى الشكل، فجعلت من الكتاب الواحد كتابين، وإن فصل بين إصدارهما أربعة شهور كاملة من حيث الزمن.

وتقف هذه المجموعة عند الحكاية الأولى فى (الليالي)، وهى «حكاية التاجر مع العفريت»، التى تتفرع منها مجموعة من الحكايات القصيرة ذات

رسم الشخصيات المخورية فى قصة الأميرة ذات الشهور:

الشخصيات الرئيسية للحكى فى هذه القصة ثلاث هم شهرزاد ودينزاد وشهريار الملك وإن اختلف دور كل منهم فى دفع نبض الحكى ذاته فى عروق وشرايين القصة.

أما شخصيات الأحداث فمتعددة داخل القصة التى تتفرع إلى قصص متشعبة كثيرة.

ويمكننا أن نقف عند تحديد ملامح شخصيات القصة على النحو الآتى:

أ - شخصية شهرزاد:

تحدد ملامح شخصية شهرزاد فى إيمانها بالحب والحنان، وإن كانت دائمة الخوف من بطش الملك شهریار وقتلها. وهى كالتبعية النفسانية تضع يدها على موطن عقدة الملك شهریار، ولكنها تتصرف معه بحكمة بالغة، نظراً لثقافتها الحالية. وتعد شخصية شهرزاد معادلة موضوعية لكل النساء البيضايات فى القصة.

ب - شخصية دينزاد:

هى طفلة شغوفة بالحكايات، وحادة الذكاء، وتحاول أن تفهم عالم الكبار وإن كانت تستنكر فى هذا العالم التظاهر، وعدم الصدق. وتتصرف شخصية دينزاد بعفوية الطفولة وبصدقها النقى، وتعتبر عملاً يجيش بداخلها من مشاعر بغير موانع أو عوائق، وهى فى جعلتها تمثل الطفولة الحققة.

ج - شخصية شهریار:

يحمل شهریار ملامح الشخصية نفسها التى حملها فى حكايات (الليالي)، فهو أيضاً مخدوع فى زوجه وإن اختلف شكل هذا الخداع عن حكايات

ولم تعرف حقيقتها بعد، وحين نعرف حقيقتها
تفقد كالمطب علماً، وتخرج من عالم السحر إلى
الأبد.. أما وهي ما زالت معرفة محبوبة عنا
فستظل غامضة ومدهشة وستظل نسميه
سحراً^(١١).

إن فاروق خورشيد بنأى بقصصه بعيداً عن بحر
السحر الذي أغرق الحكايات القديمة بطوفان كبير، نظراً
لفرق العصور القديمة في لُجج لزجة من الجهل بأسرار
الطبيعة والمعرفة والعلم.

أسلوب فاروق خورشيد في العرض الفني للأطفال:

اقترب كثيراً فاروق خورشيد من روح حكايات
(ألف ليلة وليلة) في إبداعه القصصيين للأطفال، واتخذ
من طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (اليالي) طابعاً
مشابهاً لقصصه، وهو الطابع الأثير عند الأطفال والمحب
لديهم، لأنه قريب إلى وجدانهم وسميعهم عند سماعهم
حكاية ما. ولم يبق فاروق خورشيد عند حدود رسم
صورة الطفولة بأنها متلقية ومستقبلة، بل جعل الطفل
فى قصته محفزاً لتحريك الحكاية التى تحكى له ومناقشا
لها فى كل دقائقها.

وداخل عالم الطفولة البريء الموهل لغرس المثل
والقيم الإنسانية النبيلة، استطاع فاروق خورشيد أن يمجوه
زارعاً بعض القيم والمثل المحببة، واستطاع أن يصفىها فى
نسيجه الفنى مثل: بث حب التساؤل بين الأطفال
والكبار، وحب المعرفة، وإعلاء قيمة الحرية، ونبت أفكار
السادية وقهر المرأة عنوة، والاهتمام بثقافة المرأة، والتندر
على الغباء، ونبت عقاب الأطفال، وإظهار مدى التزام
الإنسان بكلمته ووعده، والحث على فضيلة المشاركة
الجماعية، ومساعدة المرضى وتقديم عمل المعروف
للمحتاجين، وقيم أخرى عدة يحتاجها عالم الأطفال
اليوم دونما إقحام أو أفعال، مثلما كان يفعل فى الماضى

للمضامين المختلفة، والحكاية فى مفهومها وتعريفها
الصحيحين عند فاروق خورشيد ليستا إبحاراً فى بحر
التسلية وقت السمر. وإنما الحكاية دروس وعبر لا تقل
فى مكانتها عن قيمة التاريخ للإنسان نفسه. يقول فاروق
خورشيد على لسان شهرزاد مفسراً ذلك أمام دنيازاد
الطفلة:

«الحكاية يا أختى هى أحلى ما فى حياة
الإنسان، هى كل خبرته مع الحياة ومع اليأس،
ولو فهمها لجنته الكثير من الأخطاء، ومن
التجارب التى تنتهى إلى أخطاء مارسها من
سبقوه. فلو وعى الإنسان حقيقة الحكاية التى
تحكى له وفهم أهميتها ومعناها لكتبها بارزة
واضحة أمام عينيه، كمن يكتب بالإبر التى توقظ
بوخزها وجدنها كل وعى، على محاجر
العيون»^(١٢).

وفى حكايات (اليالي) تنتشر مواقف عديدة يبرز
فيها السحر ويلعب دوراً كبيراً فى تسيير وتوجيه دفة
الأحداث. ويتناول فاروق خورشيد حكاية «الشيخ
صاحب الغزاة» التى أساسها غزاة مسحورة؛ مما يطرح
أمام أذهان الأطفال مسألة السحر والسحرة، وكَم الحقيقة
والزيف فى ذلك. يقول فاروق خورشيد على لسان
شهرزاد متناولاً بالإيضاح من خلال الحوار مفهوم السحر
والسحرة:

«الساحر هنا أعنى هذا الرجل صاحب
العمامة الضخمة لا يقدم علماً ولا سحراً وإنما
هى خفة يد وسرعة حركة، وأشياء معدة من
قبل، وحركات تمرن عليها، أما السحر الذى
أعنيه فهو هذه القدرة فى الأشياء والناس التى
تعملها إناس وكتموها عن الآخرين، واستغلوا
فى التأثير على الأشياء الأخرى والناس الآخرين

أبوه أن يزوجه على الرغم من قبح منظوره وسنى عمره العشرين وعدم معرفته ركوب الخيل على خلاف أبيه الفارس المغوار. وفي إحدى الليالي نام «حظلم بظاظا»، وكما يقول حكاء (الليالي) في الية (٣٠٢):

«فاحتلم، فأخبر والدته بذلك، ففرحت، وأعبرت والدته بذلك، وقالت مرادى أن تزوجه فإنه صار يستحق الزواج، فقال لها: هذا قبيح المنظر كرهه الراحة دنس وحش لا تقبله واحدة من النساء»^(١٢).

وعندئذ، قرر أبوه أن يشتري له جارية أعجبت حظلم بظاظا تدعى «ياسمين»، غير أن الجارية تطير من يديه في مزاد يسوق بيع الجوارى ويشتريها «علاء الدين أبو الشامات»، مما يفرق حظلم بظاظا في الهم وانقطاع الزاد حزنا وكندا على فقد ياسمين الجارية الجميلة.

وباستخدام بعض الحيل والملاعب تم الإيقاع بعلاء الدين أبي الشامات في تهمة سرقة أمتعة الخليفة ولزجاج القارية ياسمين إلى حظلم بظاظا عنوة، غير أنه لم ينعم بما استلب فمات^(١٣).

من خلال هذا المرض الموجز نلمح أن حظلم بظاظا لم يكن له دور رئيسي في أحداث الحكاية.. وقف به حكاء (الليالي) عند حدود دور «الكومبارس» الهزيل أمام أبطال الحكاية مثل علاء الدين أبي الشامات أو أحمد قمامق السراق أو ياسمين أو حسن مريم أو زينة العودية، وغيرهم من أبطال كان لهم دورهم في أحداث الحكاية وتفصيلها المتشعبة الكثيرة.

أما حظلم بظاظا عند فاروق خورشيد، فيخرج من منطقة الظل إلى حيز النور، ويستحوذ على مساحة مسرحية كبيرة بمونولوجات طويلة تبلغ صفحات عدة. بل يدخل بتعريفه نفسه للجسمهر في بداية المسرحية، وقبل ختام مسرحية أخرى لفاروق خورشيد تحمل اسم

كامل الكيلاني ومحمد فريد أبو حديد، ومثلما يفعل الآن عبد الثواب يوسف ويمقوب الشاروني وفاروق خورشيد من غرس صبحي وفي سليم مثل هذه القيم والمبادئ الإنسانية في سهولة ويسر. وعلى الرغم من اقتراب إبداع فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أنه يتعد عنها تماما من حيث أسلوب اللغة. فعند فاروق خورشيد اهتمام حافل بالبناء اللغوي والتركييب اللفظية التي تجنح إلى البساطة، وهي مهمة نجح فيها في إيصال عالم الطفولة بجمال اللغة العربية، وهو أمر لا يلتفت له المهتمون بقصص الأطفال في عالم اليوم بحجة تبسيط الأمر أمام عقلية الطفل التي لم تتضج بعد. لكن فاروق خورشيد يضع يرازا جمال اللغة العربية تخديا جديدا أمام كتاب قصص الأطفال، وهو تخد من ذلك النوع «السندبادي» الذي يقدم على المصاطرة المحسوبة أمام الأطفال، وهو على يقين تام من جدوى حصاد النتائج أنها لن تكون حصادا للهشيم..!!

وعلى كثرة ما تناوله هاتان المجموعتان القصصيتان للأطفال من قصص مستوحاة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أن فاروق خورشيد يسلك فيهما طريقا مميزا خاصا به.

ثانيا: الكومبارس «حظلم بظاظا» يصبح بظا..!

من يبحث عن شخصية «حظلم بظاظا» في حكايات (ألف ليلة وليلة) يجدها منزوية، وفوقها بقعة من الضوء شاحبة، مثلما يحدث في عالم المسرح من استئثار البطل بكل حالات الإضاءة ليبعدا عن سائر الزملاء من «الكومبارس» ممن يقفون لبرهة في مشهد في طویل فوق خشبة المسرح.

و«حظلم بظاظا» شخصية لم يقف عندها كثيرا حكاء (ألف ليلة وليلة) في إبداعه الشعبي في حكاية «علاء الدين أبي الشامات». فكل ما قيل عنه أنه ابن الأمير «خالد» والي بغداد، وأمه تسمى «خاتون»، وأراد

فيها بظله. وعند ظهوره يعلق على الأحداث مثلما يعلق راوى المسرح المحمى عند برتولد بريخت وغيره وبخاطب - أحيانا - الجمهور لكسر قاعدة الإيهام بالتشخيص والتمثيل، فهو يطلب من الجمهور في مرة عدم التصفيق، لأن ذلك الأمر ممنوع في قاعة العرض، ويرشدهم إلى قاعة أخرى مجاورة مخصصة للتصفيق!!

وحبظلم بظاظا لا تعجبه أشياء كثيرة تدور من حوله. وقد تكون هذه الأشياء عادية لاختلاف الأزمنة والطبائع والمكونات النفسية، بل يتندر حبظلم بظاظا على أحد هذه للمشاهد التي كتبها فاروق خورشيد نفسه، فكأنما حبظلم بظاظا بنزعة شيطانية منه يتمرد على مبدعه الذي أخرجه من فكره ليكون مجسدا أمام الناس، ركطة ملتبه من شرور وأمراض العصر وكل عصر. لقد تجلى هذا واضحا في المشهد الخاص بسوق النخاسة؛ حيث الجوارى والبيع والشراء والمزادات التي ينتصر فيها من يملك أكثر من غيره دراهم ودنانير؛ فهو يقول معلقا على هذا المشهد للجمهور:

«هذا مشهد سخيف، وتقليدى.. أعرف هذا وإنما أردت فقط أن تعرفوا باسمين وأن تعرفوا من هي؟ وكيف التقينا؟ ألا يستحق هذا كله عناء المشهد؟ ثم إن رؤية باسمين نفسها تكفى.. أليس كذلك؟ أفضّلون أن أعيد عليكم هذا المشهد لتعموا برؤيتها؟ طبعاً.. طبعاً.. إن لم تقلها ألتصمك الوقورة فإن قلوبكم تهتز بالرغبة تقولها مع كل دقة من دقائقها.. لا تنكروا أيها السادة، إنني أسمعها.. إنني أعرف لغتها وأفهمها.. ثم إن عملي في الحياة هو أن أدرك متى تدق هذه القلوب وكيف»^(١٥).

إن شخصية حبظلم بظاظا تمنطق بمنطق القوادين الذين يلعبون بالفرائز، سواء غرائز شخص المشرحة أو غرائز ضعاف النفوس من المتفرجين. وشخصية لها مثل

(ثالثا وأخيرا) مع شخصيات تراثية عدة مثل «أيوب» و«سيف بن ذي يزن»؛ حيث يتصور نفسه أنه امتلك كل شيء، لأنه موجود في كل عصر، وكل جيل وكل زمان. ولذلك، حرص فاروق خورشيد على أن يحر من خلال شخصية حبظلم بظاظا عبر الشخصيات وعبر الزمن. فالملابس تاريخية وعصرية في آن، وهي كما تتسم بسمات العصر العباسي فإنها تتداخل مع ملابس أخرى كالتابير والبذلة الرجالي والباروكة والآلة الكتابة التي لا تبرح المكان في المشهد الأخير من المسرحية.

وعندما يقدم فاروق خورشيد شخصية حبظلم بظاظا، فإنه يقدمه بمونولوج طويل ينم عن مدى تورم هذه الشخصية داخل المجتمع عبر الزمن الحاضر والماضى، لذا يقول عن نفسه في مفتتح المسرحية:

«أحب أن أقدم لكم نفسى.. فأنا حبظلم بظاظا الحادى عشر.. وأنا نفسى حبظلم بظاظا الأول، وأنا ذاتى حبظلم بظاظا الثانى.. ومن الواضح أننى حبظلم بظاظا الثالث والرابع إلى الحادى عشر... الفكرة في حد ذاتها جيدة.. أن أكون أحد عشر كوكبا.. والفكرة الأكثر جودة أن أكون الشمس والقمر أيضا.. فأنا إذن وكما ترون.. حبظلم بظاظا.. وقد جمعت إليكم تحت إلحاحكم الشديد لأعلمكم الحكمة والفتانة، فمن فمى هذا تنبت الحكمة في كل قلب.. ومن كلماتي ينبثق النور والعلم»^(١٦).

إن حبظلم بظاظا في إبداع فاروق خورشيد يأخذ جانباً منزويا بعيداً عن التفاعل بالحوار مع باقى شخصيات المسرحية، ولكنه يجعل المشاهد يحس أنه وراء كل حدث وكل موقف وكل فعل وكل شخصية فى المسرحية؛ فهو الوحيد الذى تتجمع بين يديه كل الخيوط. وحتى فى المشاهد التى لا يظهر فيها مجده يلقى

يضع نفسه فوق جميع أبطاله، لأنه أصبح نموذجاً للبطل الجديد والتجّاح الجديد، فهو يقول للجمهور ساعرا:

«كان علاء الدين بطلكم، هكذا قالت لكم حواديت ألف ليلة وليلة وترهات حكاية على الزبيب... فارس لا يشق له غبار، نار على العدو ومحنة لمن يجزؤ على مهاجمة الوطن.. سيد الشجعان ومبيد أهل الكفر والطغيان.. عظيم، عظيم، ولكن ها أنتم تنسونه لتذكروا البطل الجديد، قائد فرسان السلطان حبظلم بظاظا»^(١٧).

وبسبب الملذات الحسية التي وضعها حبظلم بظاظا في طريق السلطان باستخدام سلاح المرأة، أصبح هم السلطان هو الاستغراق حتى الثمالة في هذه الملذات التي جنى حبظلم بظاظا منها الكثير، وصار يرتقي في الرتب والمناصب، فأصبح فارساً في بلاط السلطان، ثم قائداً للفرسان، ثم قائداً للدرك ثم أميراً. وهو في كل خطوة يتقدم كمن يصعد قمة هرم للوصول إلى ما يريد رافعا شعار الغاية تبرر الوسيلة القدرة في الإيقاع بالغير وتلفيق التهم للآخرين المنافسين على حب الناس وذوى السلطان...!

الأبطال الذين ارتدوا قناع الكومبارس...

لقد سرق حبظلم بظاظا الدور الرئيسي من الأبطال، وتخلّى لهم عن دوره الثانوي، فأصبحوا هم الكومبارس...!

هذا النمو لظلال الناس التافهين والانكماش للذين يحملون أحلام الناس وهمومهم وطموحاتهم، قصد بهما فاروق خورشيد أن يعرّى متناقضات هذا العصر الذي أسماه فيما بعد باسم «الزمن الميت».. إنه عصر الأفاقين، والمنافقين، وماسحي الجوخ، والضاحكين على اللقون، واللاعبين بالبيضنة والحجر أمام ذوى الجاه والسلطان...!

هذا التكوين والمزاج النفسي لا تأتلف مع أبطال الملاعب والمناصب التي طالما أعجب بها العامة في حكايات (ألف ليلة وليلة) وبعض السير الشعبية التي عششت في الوجدان الشعبي. يقول فاروق خورشيد على لسان حبظلم بظاظا مبيّنا للجمهور مقدار تلك الهوة السحيقة بينه وبينهم:

«كلكم بكل أسف تعرفون علاء الدين أبا الشامات الذي أعجب به حاقّد مثله فجله بطلا، يحكون حكايته على الأطفال ويكتبون قصته في الكتب.. علاء الدين أبو الشامات هذا كان أحد هؤلاء الحاقدين الفاشلين، وكان واحداً من الفرسان في بلاط الخليفة، بل إن شغف الحقيقة كان هو رئيس الستين.. ولكي لا ألغز عليكم فقد كان وأصدقائه الفرسان الكبار الذين يقدمهم الخليفة، لا شيء إلا لأن حظهم هكذا.. ولد صاحبنا محظوظا بسواعد قوية وقامة طويلة وقوة كالبغال ومهارة في اللعب بالسيف كمهارة الشياطين.. مجرد صدفة وحظ أعمى.. والتف حوله في بغداد مجموعة من الحمقى أمثاله الذين لا يعرفون في الحياة شيئا سوى المهارة في الحرب والقدرة على المبارزة والقتال، وربما كنتم تعرفون أسماءهم، فالحمقى دائما يذكركم أمثالهم من الحمقى، أفنيكم من يعرف أسماء علي الزبيب. وحسن شومان وأحمد الدنف؟ فرقة من الفرسان. لست أدري، كيف سمح الخليفة لهم أن يحملوا لقب فارس على قداسه. وأهميته»^(١٨).

وفي عُرف حبظلم بظاظا عند فاروق خورشيد أن التجّاح هو حلم الجميع. إنه حلم نحو السلطة والجهد والغنى والشهرة، لكن الطريق إلى ذلك يحتاج إلى الصبر على نظرات الاحتقار والاشتمزاز والسخط من الناس. وعندما يقلب حبظلم بظاظا في صفحات التراث، فإنه

لقد استطاعت ياسمين في إبداع فاروق خورشيد أن تحيل الأبطال إلى أصفار أسام أصحاب الجاه والجيروت والسلطان..!

وحينما يستدعى فاروق خورشيد شخصية «دليلة» المختلة من حكايات «ألف ليلة وليلة» ليعيد تقديمها في مسرحيته «حظلم بظاظا»، فإنه بنأى بها عن ملابس الفقراء من الصوفية ليعمل الملابس والمناصف مثلما حكى حكاة (الليالي)، كما بنأى بها كذلك عن أساليب النصب العتيقة من أجل سرقة مصاغ أو ملابس إحدى السيدات، وتركها بالخدا عريانة، أو اختطاف طفل صغير وتجريده من مصاغه وملابسه وتركه رهنا لدى أحد تجار اليهود في مقابل زوجين من الخلاخل ذهباً، وزوج أساور من الذهب، وحلق لؤلؤ وحياسة وخنجر وخاتم (١٨).

إن دليلاً في إبداع فاروق خورشيد لصمة عصرية، تلبس الملابس العصرية، وتجلس إلى مكتب أتيق عليه تليفون، وتدخن سيجارة، وتضع على رأسها أحدث موديل للباروكة. إنها أستاذة حظلم بظاظا، التي يتعلم منها الدروس في عالم القوادة. إن دليلاً عند فاروق خورشيد تسرق الطهر والنقاء من الرجال، ولم تعد تسرق الأطفال كما كانت من قبل عند حكاة (الليالي).

ولذلك نرى دليلاً العصرية تتصارع مع علاء الدين أبي الشامات العصري على السمعة والاحترام والثقة. فكل هذه القيم لم تستطع هي أن تحصل عليها من الناس، على الرغم من امتلاكها وسائل الصحافة والإذاعة وكافة سبل التأثير في الرأي العام، فضلاً عن سبل أخرى للقهر والتعذيب والإذلال لكل من خالف دليلاً أو حظلم بظاظا في الرأي، وأصبح يشكل لهما مانعاً أو عائقاً بآية صورة من صور المقاومة لهما.

والأبطال الذين كانوا فيما قبل أبطالاً وأصبحوا فيما بعد - بقدره قادر - «كومبارس» بعد أن جار عليهم الزمن، لم يعد مكان البطولة محجوزاً لهم. لقد خطف الأقرام من المعاملة أطوالهم... ومع ذلك لم يصيحوا هم عاتلة. وأصبحت مشكلة كل منهم هي ضرورة صنع سيف قصير لهم لكيلا يرتطم بالأرض..!

ومثلما زج بعلاء الدين أبي الشامات في غياهب السجون بتهمة ملفقة في حكايات «ألف ليلة وليلة» دبرها له أهل حظلم بظاظا بادعاء سرقة أمتعة الخليفة نفسه، فإننا نجد علاء الدين أبي الشامات في إبداع فاروق خورشيد متهمًا بسرقة كميّة لم نتحدث لعقد حظلة السلطان ياسمين الجارية الحسنة التي تتحرك وفق إشارات حظلم بظاظا وتوجيهاته، وهو يقف من بعيد ومن وراء ستار الأحداث. ولم يكن علاء الدين أبو الشامات وحده هو المتهم، بل كان متهمًا معه على الزيق وحسن شومان وأحمد الدنف، وكل المجموعة التي حفل بها حكاة (الليالي) ورواة السير الشعبية العربية وبملاعيرهم وبمناصفهم وبهيلهم الجهنمية البارعة التي طالما صنفوا لها. لقد انطبق عليهم قول المثل الشعبي الذي يقول «خلدوهم بالصوت قبل أن يغلبوكم»، فوجدوا أنفسهم متهمين بتلك التهمة التي تمس الشرف، في الوقت الذي جاءوا فيه يتهمون الخليفة نفسه بالانزلال عن رعيته. وحجبيهم عن الوصول إلى السلطان المنغمس في شهواته وملذاته والمنصرف عن صرخات الجوعى. ولم تصيح ياسمين مجرد جارية اشتراها علاء الدين أبو الشامات فقط، ومجال صراع ونزاع على إطفاء صبوات القلب المتعطش إلى رحيق الأنثى كما وسمتها بذلك حكايات (الليالي)، بل أصبح لها من الحظوة لدى السلطان ما يمكنها من رفع حظلم بظاظا إلى طبقات وظيفية عليا يتمناها ويسعى إليها من خلال قوة عالم النساء ذي الأسلحة للماضية في عالم الرجال..!

ينفض عنه هذا الإحساس فهو بداية الهزيمة، ونحن لا نعترف الهزيمة، فنحن جليل الأقوياء»^(١٩).

إن حبطظم بظاظا لا يكتفى بمجرد كلمات التحطير من الوقوف أمام الأسلحة الفتاكة التي يتسلح بها ويستند إليها، بل سرعان ما ينسحب من على خشبة المسرح إلى حجرة نوم ملبيا نداء الفتنة الذي تناديه به اللعوب باسمين، فيرمى في أحضانها، وكأنما صبح هنا المثل الشعبي القائل: «طباخ السم لازم يدوقه».

لقد ذاقه حبطظم بظاظا كشيطان هو صانعه وموججه وطابخه، بعد أن أذاقه للأبطال الذين أصبحوا في هذا العصر بأفقتهم الضعيفة الهشة بغير إرادة ومجرد ظلال لأشباح الكومبارسات...!!

*

خلاصة الأمر..

إن إبحار سندهاد الأدب الشعبي فاروق خورشيد في ليالي (ألف ليلة وليلة) سياق ذو إيقاع سريع، ومتنوع الأشكال والصنوف، وهو أمر لم يجتمع لسندهاد رجال آخر غيره. وعندما يشق بقراره في مياه الأدب الشعبي، ويستقطر قلمه مداد الإبداع، فإن صاريه ذا الفكر المحتشد بالمأثور الشعبي لا يتوقف عن الدفع للأمام لسفين الاستلهام، مدفوعا بهياح دفاقة دائما تخيطه، وموجها ببوصلة في داخله عن الاتجاه الصحيح قيد أنملة لا تخيد...!

ومن أجل أن يصيح الطريق معبدا ميسورا بلا عسرة، وتعرض دليلة العصرية على علاء الدين أبى الشامات العصري أن يعمل معها في مقابل ما يريد من مال وعربة فاخرة. ومكتب أنيق وسكرتيرة حسنة أو أكثر، بالإضافة إلى شقة في الزمالك، وذلك بنوع من المساومة على بيع النفس للشيطان على طريقة (فاوست) بجيته...!

لقد أصبح علاء الدين أبو الشامات العصري - عند فاروق خورشيد - هشا في هذه الجولة السريعة من ذلك الصراع. لقد عرفت دليلة نقاط ضعفه وسلبته لإرادته بتطويقها له بالمفردات الحسية والمادية. وإذا كانت دليلة قديما قد سلبت شمشون شعره، وبالتالي بأسه وقوته، بجزه بحد الموس وهو نائم، فإن جزة دليلة العصرية لأبى الشامات لم تكن في شعره. لقد كانت هذه الجزة في مبادئه وأخلاقه وهو في تمام اليقظة...!

وفور هذا الاستسلام الرخو لعلاء الدين أبى الشامات العصري يظهر على الملأ حبطظم بظاظا ليعلن للجمهور تحذيراته النارية قائلا في سخرية وتحد سافرين:

«لإياكم أخيرا يامن جثتم الليلة تستمعون إلى حبطظم بظاظا أن يتولاكم الفرور فترفعوا في وجهي إصبع الاتهام.. أنا قادر على أن أردّه إلى وجوهكم، وليشأكل كل في داخله؛ وليخففز الرأس وينحني، ثم ينحني، ثم ينحني ويدعو خالقه أن يلاشيه، وفي أعماق الأرض يعيده ويخفيه.. ثم

الهوامش والمراجع:

- (١) فاروق خورشيد جمال السام - ص ٢٨ - مطبوعات قصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - أول فبراير ١٩٨٧.
- (٢) ألف ليلة وليلة - ص ٢، ١ - مكتبة ومطبعة محمد على صبح بالأزهر بمصر - دون تاريخ.
- (٣) فاروق خورشيد - الأميرة فات الشعر والمارد - ص ١٦ - سلسلة كتب الهلال للزلازل والبراكين - العدد (١٢٤) - ١٠ سبتمبر ١٩٩٣.

- (٤) المرجع السابق - ص ٣٥.
 (٥) المرجع السابق - ص ٣٨.
 (٦) ألف ليلة وليلة - ص ٤، ج ١.
 (٧) فاروق خورشيد - الأميرة ذات الشعر والمارد - ص ٤٢.
 (٨) المرجع السابق - ص ٧٢.
 (٩) المرجع السابق - ص ٩٥.
 (١٠) فاروق خورشيد - الجني والكلب المسعور - ص ١٩ - سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات - العدد (١٢٨) - ١٠ يناير ١٩٩٤.
 (١١) المرجع السابق - ص ٣٨.
 (١٢) ألف ليلة وليلة - ص ١٦٥ ج ٢.
 (١٣) يمكن الرجوع إلى أحداث هذه الحكاية في كتاب ألف ليلة وليلة - ص ١٦٥، حتى ص ١٧٢، ج ٢ في حكاية علاء الدين أبي الشامات.
 (١٤) فاروق خورشيد - مسرحية حيزم بظاظا - ص ١٥٩، وهي إحدى ثلاث مسرحيات في كتاب يحمل الاسم نفسه - مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، القاهرة - ١٩٦٩.
 (١٥) المرجع السابق - ص ١٧٥.
 (١٦) المرجع نفسه - ص ١٧٠.
 (١٧) المرجع نفسه - ص ١٨٣.
 (١٨) ألف ليلة وليلة - حكاية أحمد الذنف وحسن شومان مع طفلة اختطفت وبناتها زنبب الصلابة - من ص ٢١٢ ج ٣، إلى ص ٢٤٧ ج ٣.
 (١٩) فاروق خورشيد - مسرحية حيزم بظاظا - ص ٢٤٧.



حكاية النفس

«ألف ليلة وليلة، في كتابت بدر الديب»

السيد ناروق رزق *

وراء الكينونة :

ولعل المقارنة التي يعقدها حسن عبد السلام -
الرواية للفنان في (إجازة تفرغ) - بين (ألف ليلة وليلة)
من جانب، و(الكوميديا الإلهية) والأساطير اليونانية من
جانب آخر، تكشف لنا عن تلك الرؤية الخاصة التي
صاغها بدر الديب لنفسه من (الليالي). وإذا كان الفنان
يرى الأساطير اليونانية محددة بوظيفة عقلية أو تفسيرية،
ويشعر بالأغلال اللاهوتية التي تقيد «كوميديا دانتي»،
فإنه يرى أن :

«ألف ليلة عكس الأساطير اليونانية، وعكس دانتي
لاتضع الغرام والعشق إلا في البدن ولا تنقله إلى
حكاية أو تفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ»
[ص ١٦٣].

إذن، فنحن لسنا بصدد مناقشة تأثير كتاب
«مصدر» في أعمال كاتب معاصر، بل نعيد كتابة نص
قديم عبر قراءة/ إعادة كتابة الأعمال الفنية لبدر الديب،
التي يمكن أن توصف هي نفسها بمصادر لـ (الليالي).

لا تمثل (ألف ليلة وليلة) لبدر الديب مجرد كتاب
قرأه وتأثر به، أو تأثرت به كتابته، أو مصدر تحيل إليه هذه
الكتابة أو يتكى عليها كاتبها، لكنها تمثل نموذجاً لما
يجب أن يكون عليه الفن. كأنها المثال الوحيد الخالص
للخبرة الفنية التي تعتمد أولاً وقبل كل شيء على
الإدراك بالبدن والروح معاً:

«كأنني أقول إن ألف ليلة فيها منهج فني
للعمل دون إطار لاهوتي أو فلسفي، ودون
مغزى محدد إلا التجربة نفسها» [إجازة تفرغ
١٦٣ - ١٦٤].

هكذا لا ندرس الأسر الذي تركته (ألف ليلة
وليلة) في كتابات بدر الديب - وهو أثر ليس باليسيط -
وإنما علينا أن ننظر فيما فعله بدر الديب في (الليالي).

* باحث وناقد مصري .

الأصلي للكلمة، أى «الكلام الواضح وضوحاً لا يحتاج معه إلى تفسير أو تأويل». إنه يفرض قدسية نصه عبر تأويله هو لذلك النص، ويفرض هذا التأويل بوصفه قراءة واحدة وحيدة للعمل. لكن قدرة القارئ على مقاومة نزوع «الرواية»، دائماً، لفرض هيمنته ورؤيته على النص هي التي تعطي تجربة القراءة لذّة خاصة، وتمنح العمل الأدبي حياة جديدة مغايرة لتلك التي حاول أن يصوغها الكاتب ويفرضها عليه.

ولعل تجسّرة الفنان مع حكاية وردان الجزار في «إجازة تفرغ» تصلح مثلاً على القراءة المنتجة للعمل الأدبي التي تعمل على تجسيد النص دون الخضوع لأية أطر ملهية أو فكرية متعلقة بـ «مغزى الحكاية».

يقول الرواية:

«وبدى لو أقل الحكاية كلها متعجباً من التفاصيل التي توردتها قبل أن تعرف التفاصيل الأخرى، دون أى مغزى إلا هذه الكلمة المجردة لعلبة داء الشهوة أى الاندفاع المطلق القاتل للقاء البدن» [ص ١٦٥].

إن الرواية هنا تعلم القارئ كيف يهتم بشركب العمل الفني، وتكوين الحكاية، قبل أن يهتم بالهيكلي أو يلتفت إلى ما وراء هذا الهيكلي من معنى. بل إن الفنان الذي أراد أن يرسم حكاية وردان الجزار يقرر أن يحذف شخصية وردان نفسها من لوحته، مكتفياً بالمرأة التي يضاجعها الدب، خالقاً من المرأة والدب صورة جديدة مختلفة كل الاختلاف عما في (ألف ليلة وليلة)، فكان الدب قد تحول إلى «زبوس» إله الإغريق، وهو يضاجع امرأة قد تكون هي «الكميناء» أو «يورباء» أو «هيرا» أو تجسّداً حياً لـ «داء الشهوة» أو وجوداً خالصاً للبدن. وجود لا تموزه معرفة في ذاته، ولا تحجبه قيود خلقية أو ادعاءات سمو مأقوفة ومكررة.

إن وردان هو الذى يكشف سر هذه المرأة فيدينها، ويقتل «الدب الإله»؛ كى يؤكد ما هو مستقر ومتواضع

تجعل من كل قراءة جديدة لـ (الليالي) كشفاً لتلك «الواقع الفني» الكامن فيها، الذى يعيد بنفسه كتابة ما نطلق عليه أعمالاً معاصرة.

إن محاولة تجسيد العمل الفني لـ «واقع فني» مكتوب تعد تحدياً مزدوجاً، تحدياً لسلطة ذلك النص القديم والنظرة المستقرة التي شكلت وعينا به وإدراكنا إياه. وتعد محاولة لفرض قدسية خاصة به في الوقت نفسه، من حيث هو إعادة كتابة تتحدى كل عملية لإعادة كتابته هو نفسه. ولعل هذا التناقض الأخير يثير القدر الأكبر من الجدل حول مجمل كتابات بدر الدين.

إذ على الرغم من ولعه بـ (الليالي)، وتمرداً - أو تأييداً - على كل الأطر الأخلاقية واللاهوتية والفلسفية، نجد القاص في كتاباته يصارع كل مغزى يحاصر الحكاية ويؤطرها (وهو ما يتضح في الأعمال الكبيرة: إجازة تفرغ - إعادة حكاية حاسب كريم الدين - قمر الزمان - لعبة تودد الجارية)، ونرى سطوة الفيلسوف والمعلم تتسلب في الكثير من القصائد القصيرة، بل إن عملاً رائعاً مثل (قمر الزمان) ينتهي بأبيات تعد تعليقاً مباشراً وتدخلها من الكاتب يصل إلى حد الكارثة:

«وعندما حان الأوان

وجمعكم الزمان

كانت روحك الجائعة

قد استعصت على المعرفة

واستبد بك الشوق الأثيم

إلى محض المستحيل.

وهذا يا إنسان

هو المستحيل بلا قيمة» [ص ١٤٠ - ١٤١].

إن الكاتب، هنا، يحاول أن يعطينا نصاً بالمعنى

وتصبح أسماؤها الجديدة:

كن والخلق والعبادة

ثلاث من الإنان يرسمن

مصائر الوجود (ص ٢١٠).

في هذه الافتتاحية، التي تخاكي طريقة استهلال الكوراس لمسرحيات سوفوكليس وهوريديز، يقدم بدر الديب أسطورة الخلق في إطار يجمع ما بين اللاهوت، والميثولوجيا، فالإنسان موجود بفعل كلمة الخلق، كن، ووجوده مرتبط دنيا بتحقيق الوظيفة: العبادة. غير أن هذه العلاقة بين الكلمة «كن» والوظيفة: «العبادة» تفقد المخلوق جريته التي هي شرط أساسي لتحقيق الإنسان، من حيث هو مشروع لا يوجد إلا في سياق سعيه الدائم وراء الكينونة.

ولعل تجربة (إعادة حكاية حاسب كريم الدين) تكشف عن ذلك السعي لكشف حجب المكتوب، ثم محاولة الثورة والتمرد على ذلك المكتوب وعلى الإنان الثلاث اللواتي يتحكمن في مصير البشر.

ولعل صورة أولئك البطلات الثلاث: «كن والخلق والعبادة» تستدعي صورة ربات القدر عند الإغريق اللواتي كن، عادة، يظهرن على هيئة ثلاث عجائز يفرزن خيوطاً هي مصائر البشر ومعالم الحيوانات التي سوف تبدأ بعد أن تنتهي المعجائز من غزلهن للمكتوب. إن البشر يدون كما لو كانوا:

«ندفعون للمكتوب يريدون اعتناقه وكأنه حبيبة، وكأنما هذا فطرة فيهم كفطرة الحب والتناسل» [حاسب كريم الدين ص ١٢٩].

ومحاولتهم في الإفلات من أسر هذا المكتوب والتمرد على ما هو مقرر سلفاً تجنلهم يرتكبون الخطيئة ويستحقون ذلك العقاب المكتوب. والرواية محاصرة دائماً بين أن يقبل المكتوب لأنه مكتوب، ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة

عليه من عرف اجتماعي وأخلاقي يحول دون أن تكون الغلبة لداء الشهوة.

ولقد خلصت أولاً وقبل أن تبدأ من وردان. فعلى الرغم من أنه الرؤية والعين التي أبصرت، فإنه اللغة التي تحمل الفن حكاية والتي تجعل من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى. إنه العدم الذي يأكل الوجود، وهو الدلالة التي تنتهي عندها الكينونة [ص ١٦٨].

إن المغزى يصبح قريباً للعدم لأنه ينفي وجود العمل الفني، بل ينفي الوجود نفسه بأن يحيله إلى مجرد «وظيفة». واختصار الوجود الإنساني كله في وظيفة - حتى لو كانت هي «العبادة» - يعد تجديفاً في حق الإنسان والرّب معاً؛ لأنه ينفي عن العابد حقيقة أن له كينونة حرة، وأن هذه الكينونة:

«أسبق من كل معنى، وليس كل معنى إلا سعيّاً متصلاً لا ينتهي لمبايئتها والإقرار بكينونتها. ف وراء الكينونة، بمعنى الحركة إليها، هو كل ما يمكن الإمساك به من معنى» (ص ٢٢).

وقد اختار بدر الديب عبارة «وراء الكينونة» عنواناً لكتابين، أولهما: (المستحيل والقيمة - تجربة في الديالكتيك) والثاني: (إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكمة الحيات) الذي وضع له افتتاحية شديدة الغرابة والتعميد لكنها تكشف عن المعنى الذي أشرنا إليه آنفاً:

«ومن الحرية تمارس الكينونة وجودها ولكن الكلمة ترد الكينونة إلى عقالها بأن تجدد الوظيفة.

وهكذا تنتهي المسرحية الأولى

وتستريح البطلات الثلاث،

الكلمة والكينونة والوظيفة،

فعل الحكى، و بعملية إعادة الحكى نفسها، كأنما هي حاصل التقاء وعى كائن - مشروع وجود - نص موجود أو بحكاية «.. مكتوبة مقروءة في ألف ليلة وليلة من الليالي ٤٦١ - ٥٢٧». لحاسب كريم الدين ص ١٣. بمعنى آخر، هل نحن بصدد رواية/ قناع، ينوب عن الكاتب في إبداء آرائه وشرح رؤيته أو تأويله الحكاية المكتوبة في (ألف ليلة وليلة)، أم أننا لزاء صورة أخرى لحاسب كريم الدين يقدمها بدر الديب باعتباره قارئاً مثالياً للنص الأصلي، وهو يشير في الوقت نفسه إلى موضع الحكاية في (الليالي): «لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمى وأساليب الذى اخترته لإعادة الكتابة» [ص ١٣]. أم أن علينا أن نتصور وجود حاسب كريم الدين نفسه بينما كأنه يماصر «هذه الأيام الغريبة من حياتنا» حيث يحتاج عالمنا العربى موجه من «كتابة المذكرات»، يحاول أبطالها من سياسيين ومؤرخين وصحافيين، ورجال أعمال وسيدات مجتمعات (إعادة كتابة التاريخ، أو صنع التاريخ الذى يريدون» - لحاسب كريم الدين ص ٩].

هل يمكننا - بالفعل - أن نتخيل وجود حاسب كريم الدين نفسه المروى عنه في (الليالي) - وعى معاصر، ولم بكل الأحداث السياسية والتحويلات الاجتماعية والانتكاسات القومية التى لم تزل تقع في حيلة أمتنا، مع احتفاظه بكونه واحداً من «أبناء الحكايات»، واحداً تنصهى حكاياته المكتوبة بأن يصير «أخلم أهل زمانه» بعد أن «فجر الله في قلبه ينباع الحكمة وفتح له عين العلم، وحصل له الفرح والسرور» [الليالي - الليلة ٥٢٧].

وبترادى لى أن علينا أن نرى في حاسب كريم الدين - كما قلده بدر الديب - قناعاً للكاتب والقارئ، إلى جانب كونه آخر غريباً عنا وعن كاتبه، بوصفه واحداً من «أبناء الحكايات» في نهاية الأمر.

التي ما تبدأ إلا ليصبح من الضروري إعادتها من جديد [ص ١٤]. هكذا يتنمرد الراوية على كل ذلك المكتوب كى يصل إلى المعنى الذى قد يكون سبباً لما حدث أو نتيجة له.

والعلاقة بين الحدث والمعنى هو ما تحاول (ألف ليلة وليلة) التغلب عليه بمنح القارئ «مغزى» ليس فيه حقاً ما يبرر «المكتوب» أو يفسره. إنه محاولة للسيطرة عليه فحسب، ومناصرة له، أو ربما تجميده ومسحه، كأن للمغزى ليس سوى ميدوزا التى تحوّل كل من يحدث في وجهها البشع إلى حجر.

أليس في هذا معنى آخر للبطلات الثلاث (كن والخلق والعبادة)؟

إنهن يشبهن الكائنات الخرافية (الجورجونات الثلاث) اللاتى يقبعن في وكرهن القديم، في انتظار الضحية القادمة أو انتظار مغامر آخر تغويه الأحجار النفيسة وتحرك فيه «رغبة للصنعة»، فتضيق منه الصفة، وتلبس عليه معالم الطريق وراء الكينونة.

ولعل هذا المغامر يقع في الهاوية، ويحدث في عيني «ميدوزا» التى تمسحه حجراً، فيستحيل إلى حجر، ليس فيه ما يميزه عن بقية الأحجار التى حولها/ حولنا. وهل يؤدى الحجر الوظيفية التى خلقت «الكلمة» من أجلها؟ أم أن علينا أن نعيد كتابة الكلمة وصياغة المكتوب؟

«ها أنا في الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات الخفيفة في الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً» - لحاسب كريم الدين ص ١٥.

إعادة الحكاية:

هل هناك ذات قارئة للحكاية خارج الحكاية، أم أن الذات التى تعيد الحكاية هى التى تتشكل فى أثناء

يسعى إلى الجمع بين الصفة والصناعة. وهو يعرف الفرق بينه والمحاسبين «وأصحاب الصناعة»، ويقول:

«لقد ظلمت طول حياتي لا أعرف كيف يقبل الناس أن يختزلوا حيواتهم في صناعة!! وإن كنت أرى وأعرف أن هذا هو طريقهم الوحيد في الحياة. وأظن أنني لم أحمل «هم» زوجتي لأن حياتي كانت متجهة إلى «هم»، آخر لم أعرفه ولم أفهم معناه إلا بعد أن كادت تلك الحياة أن تنتهي... فقد ظل عجزى عن اتخاذ صناعة هو الصفة التي أصبحت لي. وكم لاقيت من الصفة في مطلع حياتي وأواخرها» -حاسب كريم الدين ص ٢٢٣.

إن الحديث عن الصناعة هنا يذكرني بما قاله عالم النفس الأمريكي إريك فروم في كتابه (الخوف من الحرية) عن اتجاه الإنسان المعاصر لاكتساب مهارات وقدرات خاصة تؤهله لشغل وظيفة أو منصب أفضل. وبمعنى أدق: إن كل ما يتعلمه الشخص الناجح هو القدرة على بيع نفسه بأفضل سعر ممكن، وإن هذه هي الوظيفة الفعلية التي يعينها المجتمع المعاصر للتعلم وللعلم بصفة عامة. فلم يعد هناك معنى للبحث عن المعرفة والسعي وراءها، وطلبها لذاتها، وإنما هناك دائماً سباق يحاول فيه كل فرد أن يحسن «فسوق» نفسه self pro-motion. ولكن يحقق هذا الهدف عليه أن يخضع إلى متطلبات السوق، وقوانين العرض والطلب، وأن يكون مهيباً دائماً للتفاوض والمساومة وتقديم التنازلات المطلوبة للوصول إلى نوع من التوافق والحل الوسط «Policy of Compromise». إن اختزال الشخص لنفسه في صناعة هو ما يحقق له ذلك النجاح المادي «... في عالم الممكن حيث تنتشر القيمة التي لا تتولد عن المستحيل» للمستحيل والقيمة ص ٦.

ولا يمكن الاستهانة بجانب السيرة الذاتية في حاسب كريم الدين، وفي غيرها من أعمال بدر الدين، أو فهم العمل وإدراكه إدراكاً حقيقياً دون ذلك الجانب. إن حاسباً يقول:

«لقد ولدت - على غير ما نقول الحكاية المكتوبة - في إحدى ضواحي القاهرة الجميلة أيام كانت جميلة، وكان أبي على غير ما نقول الحكاية بستانياً عارفاً بالنبات، وقد جعلته القصة حكيماً طبيعياً عارفاً بالأدواء والأمراض» [ص ١٣].

وذلك قول يبين عن أن الكاتب يصنع حيلة فنية، بأن يضع معلومة خاصة بحياته الشخصية في سياق حكاية حاسب كريم الدين ليضفي على النص الشعبي صفة الواقعية، ولكن بما يجعل هذه الواقعية تظهر دائماً بوصفها جزءاً من الأسطورة: أسطورة البطل المروى عنه، وأسطورة الراوية نفسه الذي يروي حكاية مكتوبة بالفعل زاعماً أنه يقص علينا سيرته الذاتية.

وهناك دائماً ذلك المزج بين ما ينتمي إلى السيرة الذاتية بصفته أمراً كائناً أو ماضياً قد حدث، وبين ما قد يراه بطل السيرة ضرورياً لمعنى الحكاية، أي لإدراك ذلك المعنى الذي يفترض أن تكون كل هذه الحياة سعياً وراءه ومحاولة لتحقيقه، أعنى أننا نقع دائماً في لحظة التهام، أو صراع محتدم، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وينكشف لنا ذلك الصراع عندما تتأمل الحكم الذي يطلقه بلوقيا على حاسب، وهو يقول: «وزعت همك يا حاسب ولم تحب.. فلم تقدر على الصناعة، ولم تحتمل الصفة» [ص ١٠١].

إن حاسباً - كقمر الزمان وفنان (إجازة تفرغ)، وراوي لعبة «تودد الحكاية» - يظل مشروعاً للعاشق الذي لا يقبل التحقق، لأن ما ينشده هو دائماً مستحيل

الدروب، يتقاعس ويرد نحو تحصيل المعرفة [ص ١٣٧].

إن الرواية يلتقي مع الذات الثانية للكاتب في كونهما يزيدان دائماً أن يحصلوا على «مجموع المعنى»، ويجاهدا كي يدركا تلك المعرفة الكلية المنصبة على هم واحد، المعرفة القادرة على أن تحيل ما في الكون من معانٍ «لا تجمع ولا تتراكم» إلى كل واحد، ومعنى كامل لا يتسرب إليه عدم ولا تشته «حسابات الحياة». إنها رحلة السعي وراء المستحيل: معرفة هي عين الوجود، لا انفصال فيها بين العارف وموضع المعرفة؛ فكل ما تعرفه يوجد بإدراكك له، وكل ما تدركه تكونه. وليس لهذه المعرفة أن تدرك ولا لهذا السعي أن ينتهي؛ فذات العارف التي تبدأ السعي أو تخرج في هذه «السياحة» لا تنتهي من هذه الرحلة الممتدة، وإنما تتحدد صفتها - أو تكتسب ماهيتها - من ذات التجربة: تجربة السعي وراء الكينونة: «بمعنى الحركة إليها»، إنها تغدو مشروعاً تتجه صوبه، وتكونه، في آن.

ولعل هذه الفكرة هي التي تفتح لنا باباً لفهم موقع حاسب كريم الدين من بدر الديب. إن حاسباً يصبح في الكتاب موضوعاً للمعرفة، تتحد به الذات الثانية للمؤلف في عمار بحثها عنه ومحاولتها إدراكه، لتغدو «إعادة الحكاية» أكثر من مجرد محاولة للفهم أو التأويل. إنها تجربة الدخول في الحكاية، ومعايشة المكتوب، كأنك تكونه، وكأن «ما كان» هو كل ما هو كائن فيك أو يمكنك أن تكونه. وهذا معنى أن تكون إعادة الحكاية سعيًا وراء الكينونة.

يقول حاسب: «كلنا يا جانشاه نعدد ونتنظر لنعرف الحيلة التي تردنا إلى أهلنا ولكننا لا نعرف ماذا يحدث لنا ونحن نتنظر...» [ص ٨٠]. هل حاسب هو الذي يتكلم أم بدر الديب؟ إنني أرى العبارة تتردد في داخله، كما لو لم يكن المقاص وحده هو الذي يروي «حكاية النفس»، ولكن الملتقى نفسه لا يستطيع أن يعرف العمل الأدبي ويدركه إدراكاً حقيقياً إلا إذا قرأ نفسه فيه أو وجده

أما اقتتران المرء بالصفة؛ بحيث لا يصبح هناك فاصلاً بين الصفة والموصوف، فهو المستحيل الذي لا يستطيعه سوى المتصوفة والشهداء وأبناء الحكايات. وأحسبني أجبت بذلك عن السؤال الذي لابد أن يطرحه القارئ وهو: لماذا انشغل بدر الديب بـ (الليالي) إلى هذا الحد؟ وهو سؤال لابد من الإجابة عنه بسؤال آخر يقول: وأى نبع للعشق ومرادة المستحيل يمكن أن يكون بديلاً عن (الليالي)؟ وأى عالم سحري يمكن أن يمنحنا صورة لانحصار الإنسان على نفسه، وتحرره من «عالم الممكن»، وأغلال الحياة اليومية و«سماط الأمس الكئيب» سوى ذلك العالم الذي توخر به (ألف ليلة وليلة)؟ ما من شيء يسقط الأبطال في عالم القيمة المنتشرة، حتى الهزيمة في وجه القدر، أو الانكسار أمام سطوة المكتوب وسلطانه. إنهم يموتون كآلهة لم توجد إلا لذاتها ولم يكن موتها سوى انتقال بين مراتب الوجود لا ينزع عنهم الصفة، ولا يسلبهم تلك الهالة القدسية التي يسبقها عليهم نشدان المستحيل. ومن منا يستطيع أن يتخلى تماماً عن الصنعة، وأن يرتبط مثل «جانشاه» - العاشق الحقيقي في إعادة الحكاية - بالصفة:

«صفة جانشاه ليست معرفة كمعرفتي تخيل الأشياء إلى معان، وتجمعها متراكمة متوسمة في شمولها. ولكنها صفة تتجه لموضوعها فتوجده كاملاً كل الكمال، جسيماً مستحيل الجمال معطياً لا نهاية لعطائه...» [حاسب كريم الدين ص ٧٦].

هل يستطيع حاسب (أو يقدر على) امتلاك مثل هذه الصفة أو «الهم الواحد»، بتعبير كريجور، أم يظل أسير «حسابات الحياة وسماط الأمس الكئيب»، زيتعاش أو يتوافق مع ما يمارسه «الناس على وجه الأرض»، أي «ارتكاب الإثم، واحتمال القسر ومهانة السلطان والسعي

مكتوباً في داخله، أو وجد في هذا المكتوب القدرة على إعادة صياغة هذا «الداخل» أو ربما إعادة كتابته.

حين نصنّف حاسب إلى ملكة الحيات، وهي تروى له حكاية جانشاه، فإننا نراه يخوض تجربة التلقى هذه، ولا يشعر بأن هذا الاتحاد يسلبه وحديته، وإنما يمنحه وجوداً آخر، بل إنه يحيل معرفته بنفسه إلى وجود مفارق:

«لم أكن - كما قلت - أسمع عن شخص آخر غير نفسي. ولكنني كنت أحس هذا الكيان الجديد منفصلاً مفارقاً وكأني أرقبه» [ص ٢٣٧].

إن الأمر يبدو كما لو كان المتكلم، داخل وخارج الحكاية في آن، يعيش التجربة بذات أخرى منفصلة عن تلك الأنا الموزعة بين «حسابات الحياة» و«مخاطبات الأسماء» والكتيب. هذه الذات القارئة/ العارفة هي التي تجسد العمل الأدبي وتمنحه وجوداً حقيقياً، كأنها تحول يجرى على «أناء» المخلوق يجعل منها ذاتاً خالقة وصانعة للوجود. ولعل إعادة «حكاية حاسب كريم الدين» تمثل - في بعض جوانبها على الأقل - رواية «قارئ» نراه يخوض في أوراق نص مكتوب يسعى إلى تأويله، ومن ثم امتلاكه، وإعادة كتابته.

وقد عدت إلى «إعادة الحكاية» بعد قراءة رواية إيتالو كالفينو (لو في ليلة شتاء كان مسافر)، فأتأثرني اهتمام كلا العاملين بدور القارئ في النص، ومحاولة توريثه أو جذبه إلى الاتحاد بالبطل الذي يظهر في الرواية الإيطالية بوصفه قارئاً يسعى إلى قراءة آخر أعمال إيتالو كالفينو (لو في ليلة شتاء كان مسافر)، وذلك حين يذهب لشراء نسخة من الرواية، ويبدأ في قراءتها ثم يكتشف فجأة أن هناك خطأ في طباعة الكتاب، وأن ذلك الجزء الذي قرأه لا ينتمي إلى رواية كالفينو التي كان يريد شراؤها. لكنه الآن أصبح مصححاً على أن

يكمل العمل الذي بدأه، فيعود إلى المكتبة ليستبدل بهذا الكتاب العمل الآخر الذي قرأ بدايته. وهناك يتعرف على قارئة تشاركه التجربة نفسها التي تتكرر مع عدة أعمال كلها مجرد بدايات مختلفة ومتنوعة لقصص لا تكتمل.

ويبدو تأثر كالفينو واهتمامه بـ «ألف ليلة وليلة» واضحاً، حتى إنه يستخدم صورة روائي مجبر على كتابة حكايات لا تنتهي لزوجة أمير عربي كي لا يقتله الأمير، كأنه صورة شهرزاد معكوسة في مرآة العقل الأوروبي. وبالطبع، يبنى الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والأساليب المتعددة التي يستخدمها كالفينو (من الرومانس إلى القصة البوليسية إلى روايات الحرب ومغامرات الجاسوسية مروراً بالقصص القوطية ومختلف أنواع الكتب الراجحة best sellers). لكن المهم، كيف تحول العمل الممتع إلى تحليل دقيق رائع لأنماط القراءة، سواء تلك القراءة المسماة بالجادة أو القراءة للتسلية، وكيف أصبح القارئ الفعلي هو القارئ المكتوب في الأمثلة التي تصور ولوج القارئ في العمل المكتوب، وإيفاله في متاهاته، وما يصنعه ذلك القارئ بالنص وما يفعله النص فيه.

وعلى الرغم من اختلاف العاملين على كفاءة الأوجه، أعني نوع التجسّر، والشكل الفني، وأفق التوقعات الذي يصنعه كل منهما، فإن موضع البؤرة يظل دائماً هو الكتابة، من حيث هي علامة تعود بالإشارة على نفسها، وتحيل إلى ذاتها بوصفها كتابة. ويحاول بطل كالفينو - القارئ - أن يكمل النص الذي بدأه، لكنه يجد نفسه دائماً يبدأ حكاية جديدة، وتكرر التجربة من نص إلى نص كأنما كل النصوص يفضي بعضها إلى بعض، وكل النهايات حدود مفترضة، لا نكاد نصل إليها حتى نبدأ حكاية جديدة أو حلقة أخرى في السلسلة الواحدة التي تصنعها النصوص جميعاً. وتلك هي نفسها تجربة القاص في «ألف ليلة وليلة» بصفة عامة، وفي «حاسب كريم الدين» بصفة خاصة؛

«أهذه براءة يا مليكني وغفران أم أنها تأكيد للإثم ودفع لي، أنا المسكين المسلوب الإرادة والفكر، على الولوج فيه، وغمس يدي فيه حتى أعمق أعماقه التي لا نهاية لها. كيف أفعّل يا مليكني ما تأمرين وأنا لا أستطيع أن أفعّل إلا ما تأمرين» [حاسب كريم الدين، ص ١٦٦].

هذه هي لحظة الذروة التي يتجلى فيها عشق حاسب ملكة الحيات، ليس بوصفها تجسيدا للمستحيل الذي يهواه، أو للصفة التي لا يصبر على احتمالها، وإنما لكونها الإله الذي قال له: «اعلم»، وكأنها «كن»، وليس أمامه من سبيل كي يدرك هذه الكينونة، سوى أن يقتل الإله ويرتوي بدمائه حتى يكون.

هامش:

تري لماذا اختار يهوذا أن يقبل السيد المسيح علامة لكي يدل عليه:

«وكان مسلمه قد أعطاهم علامة قائلاً الذي أقبله هو هو. امسكوه وامضوا به بحرص. فجاء للوقت، وقدم إليه قائلاً يا سيدي باسدي. وقبله [مرقس ١٤ - ٤٤].»

إن إعادة الحكاية تتكون من ثلاث دوائر من العشق المستحيل: هناك عشق بلوقيا للنبي محمد، وسعيه لقاؤه في غير زمنه، كأن العشق محاولة لإيجاد العشوق، تتحدى قيود المكان والزمان. وهناك عشق جانشاه لشمسه ابنة ملك الجان، وسعيه إلى امتلاك ذلك المستحيل والعودة به إلى زمن المحكن، فينتهي جالساً بين قبرين: قبر الحبيبة التي ماتت دون أن يملك جانشاه القدرة على دفع ذلك الموت، والاحتفاظ بالمستحيل الذي أحركه. وهناك عشق حاسب ملكة الحيات، وهي التجربة الأكثر درامية؛ لأن العاشق لا يدرك ذلك العشق إلا بعد فوات

إذ توجد دائماً إشارة إلى من يروي حكاية، أو حكاية داخل حكاية، حيث يروي قاص عن آخر أو آخرين، مع الارتباط بالرواية نفسه على نحو ما، وبواسطة تقنية يمكن أن تعيد صياغة حياته أو تصنع مصيره الشخصي.

هكذا نروي شهرزاد حكايات عن حيوات أخرى كي تنقذ بهذه الحكايات حياتها هي. ويعتمد بقاؤها على قيد الحياة على قدرة هذه الحكايات على أن تطول وتمتد وأن توقع الملتقى شهرهار في أسر ذلك التشويق الذي لا ينتهي. وتحاول ملكة الحيات في «حكاية حاسب كريم الدين» أن تؤدي الدور نفسه، وتروي لحاسب قصتي بلوقيا وجانشاه، وتحاول أن تجعل هذا السرد يمتد حتى تؤخر من ذلك المصير الذي لا بد أن تلاقيه على يدي الملتقى (حاسب) الذي يسلمها إلى الوزير كي يذبحها ويقطع لحمها ويفليه، وفي لحظة الخيانة هذه تدعوه ملكة الحيات قائلة: «تعال عندي، واخلني بيذك.. فإن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك في دفعه» [ص ١٦٦]. إنها تناشده أن يسلمها إلى الموت المكتوب، كأنها تكرر قول المسيح ليهوذا الإسخريوطي: «ما أنت تعمل فاعمله بأقصى سرعة» [يوحنا ١٣ (٢٨)].

وإذا كانت اللقمة التي أعطاهها المسيح إلى يهوذا هي حكم الإدانة الأخير «فبعد اللقمة دخله الشيطان»، فإن هذا الخبز نفسه هو جسد المسيح المبذول ودمه المسفوك عند كل البشر. إنه يعلم يهوذا، لا لأنه خائن، ولكن لما سوف يتحمله من آلام وأحزان لا نهاية لها «كان خبيراً لذلك الرجل لو لم يولده [مرقس ١٤ (٢١)].»

إن هذا المأمور يستحق الشفقة على ما قد أمر أن يفعل. وإشارات السيد المسيح في «العشاء الأخير» ملتبسة كعبارة ملكة الحيات: «إن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك في دفعه..». هذا الالتباس الذي يتوقف عنده حاسب متأسلاً:

إن المعرفة التي تمنحها له تصبح وجوداً قائماً فيه ومن حوله، بل تكاد هذه المعرفة أن تصبح هي الكينونة التي يسعى وراءها ويطلبها: «قالت لي فجأة ومباشرة: «اعلم أنه كان..» وإذا بالذي كان يصبح وكأني كنته».

إنها تجربة المتلقى المثالي الذي يعيش في النص كأنه لم يكن له وجود قط قبل أن يلج المكتوب فيمنحه النص من روحه حياة لم تكن له من قبل. وتتحوّل الأصوات أو الكلمات المخطوطة إلى حياة كاملة تحيط بالمتلقى وتحوطه وتصنع منه وفيه وجوداً جديداً:

«قالت لي فجأة ومباشرة «اعلم» فإذا بي أتشكل بما تقوله، وما يطلب مني أن أعلمه، وإذا بي أمتلك الزمان والمكان الذي يحدث فيه ما تحكيه وكأنه... أو هو في الحقيقة... هو ما جرى لي» [ص ٣٣].

لم يعد هناك ثمة انفصال بين ذات المتلقى والنص الذي يتم تلقيه. إن المتلقى / العاشق يتشكل بفعل العشق، كما يكون المحبوب هو عين ما يراه العاشق. كأن المعرفة التي يتلقاها العاشق ويتشكل بها هي فعل العشق نفسه الذي مارسه العاشق، وأعطى به المحبوب سلطاناً «ومقدرة أحوالت الحكاية حياة وجعلت السماع تجربة وصيرت التجربة معتقداً ومعنى...» [ص ٣٣].

إن الإله وجود في ذاته يستغنى عن أى وجود، بل عن كل الوجود، لكنه لا يصير معبوداً إلا بعبودية العابد، ولا يتجلى سلطانه وتظهر قدرته إلا بإدخاله عبده العاشق في التجربة. والتجربة هي الهنة التي يمتحن بها الرب أبنائه. ألم يقل المسيح: «... صلوا لكي لا تدخلوا التجربة» [ص ١٢٨].

وتجربة حاسب مثل تجربة قمر الزمان هي قصد للقيمة التي تكمن في التضحية، حيث العشق تضحية أكبر من الشهادة التي هي تضحية بالنفس، لأنه تضحية

الأوان. وحين تسأله ملكة الحيات: «هل تحبني يا حاسب..» يرتبك وتضطرب أفكاره، وتختلط عليه المعاني، وتتزاحم في فمه الكلمات، لا يعرف كيف يرتبها أو يسويها. وحين تكرر الملكة السؤال، يقول:

«أحبك؟! ماذا تعنين... أنت مليكنى العارفة.. ذات القدرة والسلطان.. أنت الماضي والآتى وكل الزمان.. أنت المكان والأين الذي أنا فيه.. أنت المستحيل الذي أنشده دون أن أعرفه.. أنت القيمة التي أسعى لها بكل ما أعرف من صدق وإخلاص.. أنت.. أنت.. أنت..

- كفى يا حاسب.. لا تكمل.. إنك لا تحب إلا نفسك» [ص ١٠٩].

هكذا تدخل الملكة حاسب في التجربة، وتكشف عجزه عن احتمال الصفة، تلك الصفة التي أرادت له أن يكونها بقولها «اعلم»، كأنها تذكرنا بكلمة «اقرأ» بداية الرسالة أو بكلمة «كن» بداية الخلق. وفي كلتا الحالتين يتجلى معنى الصفة التي يردها الإله لعبده المختار.

والمكتوب على «ملكة الحيات» هو مصير كل الآلهة / المشوقين، أن تموت على يد العابد / العاشق. ولكي تكتمل طقوس الهبة، يشرب حاسب «رغوة لحم ملكة الحيات التي تجعل قلبه «بيت الحكمة». فيرى «السموات السبع وما فيهن إلى سدرة المنتهى»، ويغدو ملماً بكل ما في الكون من معرفة وعلم.. بعد أن قتل الإله وتوحد به منفصلاً لإرادته الكامنة في كلمة «اعلم» كن:

«قالت «اعلم» فأنناح في روعي مكان فسيح تصبح فيه الكلمات أحوالاً، وتصبح فيه الأحداث الهكبة وقائع في روعي تصنع حياتي فلا أكاد أميز بين الحكاية وحياتي إلا وأنا أحكيها أو أعيدها» [ص ١٣٣].

تراكا ولرنا وأنا لا أستطيع أن أملكه ولا أقدر أن أجعله لي، [زمردة أيوب ص ٨٠].

تجربة الدبيب هي مرادة المستحيل التي تبدأ بمحاولة امتلاك «النص» بتحويله إلى وجود معاصر، له حضوره الذي يمكن العيش فيه.

إنه يبدأ «لعبة تودد الجارية» بمباراة «كنا في القرن الثالث للهجرة»، ويعلمنا النص بشكل ضمنى أن الـ «نا» تعود إلى أبناء الحضارة الإسلامية في ذلك الوقت، سواء أكانوا من أصل عربي أم غير عربي، وذلك دون نظر إلى كونهم ينتمون أو لا ينتمون إلى دين الدولة ومنهجها الرسمي. وينتقل الراوية من تحديد الزمان إلى المكان، حيث المقصود «بغداد» حاضرة الخلافة العباسية، تلك التي يصفها كأنها هي نفسها «تودد الجارية»، «منيرة، مضيفة، غضة»، وهي صفات تظهر في قدرتها على التغلب على كل خصومها من العلماء والحكماء والوزراء، وفي امتلاكها المعرفة التي أعجزتهم وأدهشت الخليفة، بهذا الفجر البادي في عبارة التحدى التي أعلنتها: «إن غلبتني فخذ ثيابي، وإن غلبتك أخذت ثيابك».

لكن بدر الدبيب لا يلتفت إلى تفاصيل الحكاية، وأسئلة الجارية لأن «القصة معروفة، مسجلة ومسطورة» [السين والطلسم ص ٨١].

إنه يروى على لسان صاحب الجارية الذي ورثها عن أبيه، كما ورث ثروة «ببلدت... كالسحابات في الصيف»، ولم يعد يملك غير «الدوق»:

«فأنا لا أعرف حرفة أو صنعة

وليس لي في أى علم بروز

ومن لا يعرف الدوق، لا يعرف

إنه أبهظ الأحمال في النفس

لا يشيع ولا يقنع،

بالوجود: كل الوجود، أى قتل للمحبوب. إن ذروة الإخلاص في الصوفية هي أن يرى العابد كل ممارسته للعشق الإلهي بوصفها فعلا إلهيا لا لإرادة له فيه، وقتل الممشوق هو تنفيذ إرادته وتحقيق رغبته في أن يحل فيك. يقول حاسب:

«معنى الحكاية لا يتغير سواء كانت الأحداث حلماً أم كانت واقعة فريداً متميزاً. فالحلم رؤية تكشف للمعنى، والواقع منظر يجسد للمعنى. والأحداث والكلمات في الحالين مفقولة بالدلالة والمخزي» [ص ٢٤].

قصص واقعية من ألف ليلة وليلة:

إننا لزاء أساطير قد صارت حقيقة تبعث الحياة يعيشها الراوية في زمن السرد، ويحاصرها المتلقى الكامن في النص، والمتلقى الفعلي الذي يحيل النص إلى عمل حي يبحث على الحياة. وفي الوقت نفسه نحن لزاء كاتب يقدم لنا سيرة ذاتية تتخفى وراء قناع الأسطورة، ولا تباعد بين الجانبين، فملاحم السيرة الذاتية هي القناع الذي تقيع وراءه الأسطورة، كأن لها وجوداً حقيقياً أقوى وأشد من ذلك الوجود الذي نزع انتسابه إلى عالمنا الواقعي. يقول الراوية عن جاريته تودد في «لعبة تودد الجارية»:

«كنت إلى هذا الحد واعياً،

وكنت إلى هذا الحد عاجزاً،

أيقونة صارت ملفلفة في الإعجاز

معجونة بصمت الكمال،

مسلسلة في التحقيق الذي لا ينال»

[ص ٨٥].

هذه الكلمات تصف امرأة وتصف (الليالي)، وهي وصف يتعلق بكل الحضارة أو الحياة التي تركها لنا الأجداد في الوقت نفسه: «ألم تكن كل تلك الحياة

ويقرأ الابن الورقات الخمس فيصبح أسير
هذا الميراث الذى خلفه أبوه، وتحقق نبوءة
الأب بعد أن تكون قد كلفت الابن الحياة، كل
الحياة. أما الورقات الخمس فقد أخفتها (الليالى) بينما
حاولت «إعادة الحكاية» كتابتها، لكنها ظلت خفية
مستعصية على الإدراك الكلى، أى ذلك الإدراك الذى
يجعلها ملكاً للابن أو يسمح له بالدخول فيها، كأنها
مرة أخرى تودد الجارية التى لا يستطيع الابن أن يمد
يده إليها:

«وعندما دخلت غرفها

وكشفت عورتها

بهزنى النور والصمت وأعجزنى الحق

عن أن أمد يدي» [ص ٨٥].

«وفى أول مرة عند فراشها أحسبت مرة
أخرى،

أنتى فقدت ثروة أبى

وأن لا أمل لى فى شيء» [ص ٨٦].

وعند ذلك الإحساس بالفقد يتولد معنى الوجود،
فالألم هو الذى يمنحنا إدراكاً للذة التى يتطوى عليها
طلب المستحيل، بل لعل الألم الذى يصيب النفس فى
سعيها وراء «الكنوز» هو الذى يفجر فيها القدرة على
طلب المستحيل: «ومن يطلب المستحيل يعاين الثمن»
[قمر الزمان ص ١٣٦].

وليس المهم هو ما يتحقق بالفعل، أو ما يصيبه المرء
لقاء الثمن الذى يدفعه فى طلب المستحيل، بل هو
السعى نفسه وقصد الصفة بما يتطوى عليه ذلك القصد
من قيمة، سواء انتهى المشروع الإنسانى بالشهادة؛ أى
التحقق الكامل للصفة، أو ظل يطارد هذه الصفة، ويتجه
صوبها دون أن يدركها، كأنها غزالة جانثاء، أو جوهرة
المستحيل التى اختطفها الطائر الأخضر من يد قمر
الزمان:

وليس له من حدود إلا الكمال».
[ص ٨١-٨٢].

وهو أيضاً صاحب صفة وليس صاحب صنعة،
ينشد «الكمال» المستحيل، ويتجه صوبه بحكم ما هو
كامن فيه من ذوق، وما ورثه عن أبيه، أى تلك الجارية
التي تبدو «أعلى من أى امتلاك» [ص ٨٤].

إنها إرث لا يستطيع السيطرة عليه وامتلاكه، بل
يصير هو للملوك المستلب، المشغول بها الحائر فى
الأسئلة التى تفجرها فى روحه، دون أن يستطيع حتى أن
يطرح عليها ما يحول بها.

«لو أننى سألتها لما استطعت صياغة السؤال.

هل هى حقاً امرأة؟ وهل هى حقاً لى؟

ماذا كان بينها وبين أبى؟

وماذا كان بينها وبين كل إرادة فى الدنيا؟»

[ص ٨٤].

الأمر يبدو كما لو كان الميراث الذى تركه الأب
للابن هو دائماً دعوة لامتلاك المستحيل، يخرج الابن
فى طلبه وهو يعرف أنه لن يدركه، لكنه لا يملك أن
يتحذر من أسر ذلك الميراث، ولا يستطيع أن يرفض المعنى
فى ذلك السعى مهما كان يقينه من أن سعيه بلا طائل،
وأن وصية أبيه أو ميراثه كنسوة العرافين فى المسألة
اليونانية. إنها قراءة للمكتوب، لا تعطى البطل التراخيدي
فرصة الخلاص منه أو تغييره، لكنها تدفعه إلى ارتكاب
الإثم الذى يصبح به مستحقاً للعقاب المكتوب منذ
الأزل. هكذا كان ميراث حاسب كريم الدين، إذ أوصى
أبوه أمه قائلاً:

«وإذا كبر وقال ما خلف لى أبى من الميراث
فأعطيه هذه الخمش ورققات، فإذا قرأها
وعرف معناها يصير أعلم زمانه» [ص ١٥].

الكنينة ليصبح انتظاراً وسياحة متصلة [حاسب كريم الدين ص ١٥٥].

إن تجارب قمر الزمان تبدأ بتجربة صناعة المستحيل، أى بتصرف قمر الزمان على سكتينة التى تسكن فيه، وتسيطر على الروح والبدن [ص ٦٣]:

«من أنت...؟ .. أحتك! وزوجك

من أين جئت...؟ من سنوات كنت بداخلك

هل لك اسم؟

نعم.. اسمى سكتينة [قمر الزمان ص ٧٤].

وسكتينة بالتصغير من السكن والسكتنة التى هى، عند المتصوفة، ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزل الغيب، وهى نور فى القلب يسكن إلى شاهده ويطمئن. ولكن سكتينة فى تجارب قمر الزمان نور و نار، شاهد ومشهود، محب ومحبوب، تخرج من بدن الصانع، لتدخله فيها مجلوباً لا يطبق النأى عنها أو العيش بدونها:

«.. استقر بدنى بداخلها

ولم أعد أريد أو أستطيع أن أبعد

فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أننى

سأموت..» [قمر الزمان ص ٧٤].

وتهمس سكتينة للمجلوب: «جهادك وجهدك

سعادتك نى، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى [قمر الزمان ص ٦٩].

كأننا نستعيد كلمات النفرى فى (المواقف وإحاطيات) ممترجة بروح الشيق التى تسود «تجارب قمر الزمان»، فالتجارب تمزج الإلهى بالبدنى، وتصنع طقساً يحاكي طقوس عبادة باخوس (ديونيزيس) إله الخمر والنشوة عند اليونان، حين كانت العابدات يرقصن ويغنين ويقتلن الأشجار، ويحملن الرموز القضائية للإله

«ووقفت أقرب طائرى الأخضر

بتحرك على حافة النافذة

وجوهرتى فى منقاره الأبيض

واضحة قرية بعيدة كالمستحيل» [ص ١٠٧].

بين سكتينة وتودد الجارية:

بينما التزم بدر الذيب بالخيوط الرئيسية لحبكة «حاسب كريم الدين وملكة الحيات» كما وردت فى (الليالى)، نراه على العكس من ذلك، يتصرف بحرية مع النص المصدر فى «لمبة تودد الجارية» ومن تجارب قمر الزمان، وإن كانت البنية الأصلية لإعادة الحكاية نطل واحدة سواء كان العنوان «إعادة حكاية» أو قصص واقعية من (ألف ليلة وليلة). إن (الليالى) نطل مصدراً للكاتب، يجمع ما يراه هو «واقعة» بدنيا ومعرفياً، يتخطى حدود الزمان والمكان والفن الذى لا يقيده «بناء لاهوتى أو فلسفى»، «لأن اللاهوت ليس فناً.. ولأن البناء الفلسفى لا يمكن أن يكون فناً..» [إجازة تفرغ ص ١٥٨]. والبناء الفنى الذى صاغه بدر الذيب يعتمد على عناصر التراجيديا الكلاسيكية: هناك البطل المأساوى الذى يتمرد على قوانين الألفة والتكرار، ويرفض الخضوع للممكن، محاولاً - بتكبره وكبريائه المأساوى - أن يصنع المستحيل رغم عجزه عن احتمال هذا المستحيل أو تقبله [قمر الزمان ص ١٣٦]. ويتهلك البطل قوانين الممكن، معتدياً على حرية المستحيل، مقترفا الخطأ المأساوى hubris الذى يتطلب كفاية تكلف البطل الحياة «كل الحياة» [قمر الزمان ص ١٣٩]. ويقترن الانتهاك أو التجاوز الذى يرتكبه البطل المأساوى دائماً بأنى «قرية بعيدة كالمستحيل» [قمر الزمان ص ١٠٨]؛ «أيقونة.. ملفقة فى الإعجاز» [تودد الجارية ص ٨٥]، «أحبة لها «جمال كل النساء» [حاسب كريم الدين ص ٢٦]، ولها أيضاً «معرفة فوق كل المعرفة.. المدركة للحب الذى يمتزج بالموت فى

آخر للعلاقة بينه وبين سكينه (كأن تكون زوجه مثلاً) تقييد لذلك العشق، وتنزيل له من كمال المحبة وقدمية الاتحاد إلى تجربة حب عادية مصنوع من الممكن المبتذل المشاع:

«وتطلعت فى داخلى أنشد للمستحيل الذى
أدركته وأريد أن أعاود الإمساك به، فإذا به
يصبح مجرد ذكرى، وساعات من
ليل..» (ص ١٦).

وتختفى سكينه فى داخله، كما: «اختفت تودد
للأبد فى البيت دون أن أعرف لها غرفاً أو ردهات..»
[تودد الجارية ص ٨٦]. فالمستحيل يكمن دائماً فى
«الداخل» سواء كان هذا الداخل نفس المرء أو بيته.
وحين يعجز الإنسان عن تحقيق ذلك المستحيل مقترناً
بالقيمة (كما هو متحقق فى الواقع الفنى لألف ليلة
وليلة) يخفى ذلك المستحيل، أو يغنو مجرد مستحيل
بلا قيمة؛ تملأ كمتجربة قمر الزمان مع دنياها، فقد
كان قمر الزمان يسعى إلى اقتحام الماضى، ورؤية ما
كانت تفعله المحبوبة فى سنوات الضياع. يقول:

«أنا لا أريد أن أعرف، بل أريد أن أكون
كل هذا الذى كان، وأن أراه
ملء العين، وأن أسمعه بكل أذن

وأن أسجله مرويأً محكياً فلا يخفى على فيه
حركة أو صوت أو ضوء» (ص ١٣٠).

ويجاهد قمر الزمان كي يخترق حاجز الزمن،
ويرفض أن «يكون»، متخلياً عن «الجوهرة» التى خاض
من أجلها رحلة فى «مراتب الوجود» اقترب فيها من
«حدود العدم»، ويأبى إلا أن يرى ويسمع كل ما كان
فى ماضى الحبيبة، بل إنه يضحى بالحبيبة نفسها كي
يمسك بذلك المستحيل، فيغز الإبر السحرية فى جسدها
ليرى ويسمع «ما لم يكن من الممكن أن يقال أو أن

دون تخرج أو حتى وعى بما يفعلان، ثم يذبحن
الحيوانات، ويأكلن لحمها النيئ فى فعل رمزى حال
على التهام الإله، كما لو كان فى فعلهن دعوة له كي
يقترن بأبدانهن، فتستقر تلك النشوة أو ذلك التوهج
الجسدى فيهن إلى الأبد. تلك هى روح (الليالى) التى
يولع بها بدر الديب؛ ذلك الامتزاج أو التوحد النهائى
بين الجسدى والمقدس. إن تلك المعرفة بالبدن هى التى
تولد القدرة على الخلق والإبداع:

«كانت يدي تعرف قبل أن تلمس
وتصنع باللمس كل ما تعرف وتريد»
(ص ٧٣).

هكذا يمتلك المجدوب قدرة الصانع الذى حل به،
ويدرك المستحيل الذى كان يصبو إليه، لكنه لا يستطيع
أن يكون ذلك الذى حل به، إنه يسجز عن «حمل
المستحيل» (ص ٧٧). ذلك لأنه، مثل كل البشر، يريد
أن يرغم «المستحيل» على أن يصير ضيقاً كالشعر، عاجزاً
فى الزمان، محصوراً فى المكان والبدن» (ص ٧٨). إنه
لا يريد حبيبة تظهر وتختفى كما تريد، وكما يريد لها
المستحيل. وحين يدرك ذلك الانفصال بين إرادته
ولإرادتها ينقطع ذلك الانصبال الحميم الذى كان
بينهما. وعندئذ ينمو «الأزدواج» فى داخل المرء، ولا
يعود الممشوق هو ذلك الـ «نور فى القلب». إنه آخر، أو
مجرد «أخرى»، لا يعرف الحب «من هى»:

«إنها تقدر على الغياب كما قدرت على
الظهور

ولم يكن الغياب برغبتى أو فى قدرتى
فأنا فعلاً لا أملك من أمرها شيئاً

إننى لا أعرف على وجه الحقيقة من هى..»
[قمر الزمان ص ٨٦].

والحيرة التى يعانيها قمر الزمان هى عجزه عن
الإقرار بضرورة الحرية للمستحيل الذى يشقه. وأى إطار

ويترك هنا المشهد في نفس المتلقي كشفاً لا يتغير معناه سواء كان الحدث المروي حليماً أو جليفاً واقعياً. قد تكون قصص (ألف ليلة وليلة) هي الواقع الذي تخفيه عن أنفسنا بالإطار الذي تحيط به ذلك الكتاب الفريد: «لماذا كانت القراءة فيه دائماً خطيئة، ولماذا كان ما فيه من عشق وتحريك للبدن ممنوعاً إلى هذا الحد» [إجازة تفرغ ص ١٥٩]. إن بئر الديب يقسم الواقع الفني المكتوب في (الليالي)، ويوغل في واقعه/ واقعنا الذي نخفيه عن أنفسنا فيمكن لا نعرف له طريقاً أو «ردهات»، إذ «ليس الليل هو الذي يهبط على الإنسان، ولكنه الليل الذي يهبط بلانطله» (ص ١٥).

وهو يكشف بالرمز عن سر الكتابة الذي ينطوي، بدوره، على سحر إعادة الكتابة، السحر الذي يشبه سحر الرقي والمزائم، والذي قد يرفع عنا حجب «القسيمة المنتشرة». وهو سحر يردنا إلى سره الذي يجعلنا نقبل المكتوب لا لشيء إلا «لأنه مكتوب ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة التي ما تبدأ إلا ليصبح من الضروري إعادة كتابتها من جديد» [حاسب كريم الدين ص ١٤].

يحكي بالكلام». وفي مشهد بالغ القسوة والعنف، يرى قمر الزمان ويسمع كل ما لم يكن يخطر على بال: «ورأيت الدم الأزرق ينساب من جسمها ويدي تفرز الإبر في كل مكان من البدن المستباح

ورأيت جسمها المستحيل تتحسسه الأيادي والعيون، ووقفت عاجزاً عن أن أوقف صراخها..» [ص ١٣٨، ١٣٩].

قد يكون تحول دنيا زاد بعد ذلك «إلى بجمعة ييضاء» استعارة، أو مجازة للتحرر من قفل المشهد الواقعي، وألام الصديق الجراح فيه. أو مجرد تقرير لضياع المحبرة التي خرجت:

«طائرة من الشباك، إلى السماء المظلمة لا يثيرها إلا رفة الجناح ووقفت أنظر خلفها، عارفاً أنها لن تعود» [قمر الزمان ص ١٣٩].



الطبقات التي امتدت عليها من أعمال بدر الدين

- (١) إعادة حكاية حبيب كريم الدين وملكة الحيات. أسبغ الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- (٢) «للهة تروء الجانية» في السين والظلم. مختارات فصول (٥٠) / الهيئة المصرية العامة للكتاب مارس ١٩٨٨.
- (٣) «من تجارب قمر الزمان» في المستحيل والقسيمة. مختارات فصول (١٩٩) / الهيئة المصرية العامة للكتاب. أكتوبر ١٩٨٩.
- (٤) إجازة تفرغ. المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٠.

«الليالي» و«حكايات للأمير»

إبداع الجماعة فى إبداع الفرد

حسين حمودة *

التحقق الترائى الذى أفاد منها يحيى الطاهر فى صياغة
عالمه وخوض مغامراته الفنية.

ليس حضور (الليالي)، فى أعمال يحيى الطاهر،
حضور العابر، أو حضور الدخيل، وليس حضور
«النموذج المتهنى». جاوزت مفردات (الليالي)، بإطارها
وشخصياتها ووقائع حكاياتها وصياغتها وتقنياتها، مجرد
«التطعيم» الذى يسهل انتزاعه أو استبداله من عالم يحيى
الطاهر، كما جاوز سعيه إلى تمثيل جماليات (ألف ليلة)
العشور على سبيل للخلاص من أسر نماذج كتابة
سائدة (أو كانت كذلك)، وافدة من التراث
الغريب. فـ (الليالي) فى كتابات يحيى الطاهر عبد الله
حاضرة فاعلة على مستويات أساسية عدة: من التناس
الواضح مع بعض حكاياتها، إلى تمثيل لغتها وتقنياتها،
إلى استلهاهم بعض وقائعها وإعادة خلقها، بل إلى
معارضتها وقلب بعض نماذجها الشائعة. وهذا الحضور
المتعدد، سلباً وإيجاباً، هو نوع من «التمثيل» لا المحاكاة،

- ١ -

تأسس أعمال يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ -
١٩٨١) على مراوغة واضحة، بين اعتماد تقنيات
الكتابة القصصية والروائية الحديثة، وتمثيل جماليات
الإبداع الجماعى الموروث. تتخفى هذه الأعمال، على
تنوعها، بخوض مناطق جديدة للكتابة، وتسمى، فى
الوقت نفسه، إلى التجلر فى تربة حكي قديم. فإذا
كانت منجزات الكتابة القصصية والروائية المعاصرة،
العربية وغير العربية، تشكل دافعاً ملحا وراء أسباب
«تجريب» يحيى الطاهر فى أعماله كلها، فإن تحقق
الحكى فى التراث العربى القديم، الفصحى والشعبى،
المدون وغير المدون، على حد سواء، يمثل أيضاً دافعاً
ملحاً، بالقدر نفسه، من دوافع هذا التجريب. وتقع
(ألف ليلة وليلة)، خصوصاً، على رأس أشكال هذا

* باحث - مصرى، قسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

واضحاً، مباشرة؛ إذ تحول القصص، إحالات متكررة، إلى الحكايات، وتبدو قراءة هذه القصص - من منظور ما - استكمالاً لقراءة هذه الحكايات. من هذه الأواصر، مثلاً، ما يقوله الراوى فى خاتمة قصة «حكاية الصعدي الذى هذه الشعب فنام تحت حائط الجامع القديم»؛ وهكذا ضيق الصعدي عمره كما ضيقت بالعة اللبن الحمقاء اللبن» [القصة، ص ٣٩]، «مستعيداً حكاية وردت بتواريخ عدة فى (ألف ليلة)». ومن هذه الأواصر، أيضاً، صياغة بعض شخصيات قصص المجموعة امتداداً لبعض شخصيات حكايات (الليالي)، مثل شخصية «أم دليلة» فى قصة «حكاية أم دليلة طاهرة الموت» التى تستعيد شخصية «دليلة المختلة»، صاحبة «المناصف» والحيل فى حكاية (ألف ليلة) المنحولة «حكاية أحمد اللدف وحسن شومان ودليلة المختلة وينتها زينب النصابة»^(٥)، وهى شخصية تمد نموذجاً عاماً لصورة العجوز المجربة التى تسعى، فى مجموعة كبيرة من حكايات (الليالي)، إلى تدبير المؤامرات. كذلك تعيد شخصية «صابر»، الصياد الفقير (فى قصة «من يعلق الجرس»)، سيرة شخصية «جودر» فى حكاية (ألف ليلة): «حكاية جودر ابن التاجر عمر مع أخويه»^(٦).

وفىما يتصل بالمواقف القصصية، تستعيد (حكايات للأمير) الكثير من (ألف ليلة). من ذلك، مثلاً، موقف العشيبة أو الجنى الذى يظهر غاضباً، فجأة، أمام الأدمى، ويتهما بجرمة قتل أرتكبها - دون أن يدري - لؤاء أحد أبناء عالم غير مرئى، ثم يطرده من موضع ما. فى قصة «حكاية الصعدي...» تقول الجنية التى تظهر للصعدي:

«... هل ضاقت بك الدنيا الواسعة فلم تجد غير هذا المكان تراحماً فيه أنا وأولادى؟ لقد قتلت ابنى يا قليل النظر... وحتى يخف حزنى على ولدى عليك أن تفارق بيوتها قبل أن يركك صبح» [القصة، ص ٣٣].

بكل ما للتمثل من إمكانات للحلف والإضافة، للحوار وإعادة الخلق؛ فهذا الحضور - باختصار - نوع من «التفاعل» الخلاق الذى يسمح بالأخذ والاختلاف معاً.



ولـ (ألف ليلة وليلة) حضور جزئى فى بعض أعمال يحيى الطاهر، مثل عمله الروائى - القصصى القائم على شكل مفتوح (الحقائق القديمة لا تزال صالحة لإثارة الدهشة) وروايته القصيرة (تصاوير من التراب والماء والشمس)^(٧)؛ حيث يشهد هذين العاملين اعتماداً على شخصية محورية، هى «إسكافى» فى الحكاية المعروفة باسمه فى (ألف ليلة وليلة)^(٨). ولـ (ألف ليلة) حضور آخر، أساسى، فى مجموعة (حكايات للأمير) التى يمكن اعتبارها نموذجاً للتمثل الأكمل، من بين أعمال يحيى الطاهر، لـ (الليالي)، على مستويات متنوعة؛ إذ يربط العمال بمجموعة من الوظائف والأواصر، من حيث اتصال كل منهما ببناء فنى متكامل، على مستوى الإطار المفترض لراوى أو راوية يتحدث أو تتحدث، ومتعلق (ملك - أمير) يستمع، وأيضاً على مستوى الوحدة القائمة على حكايات مترابطة، وعلى مستوى عدد من الروابط البنائية والتقنيات الفنية، وعلى مستوى الانتهاء إلى تأكيد مغزى أخلاقى واحد، وأخيراً على مستوى انتظام خطة واحدة للسرد، فى كل عمل من هذين العاملين، وإن تعددت السياقات، أو اختلفت، داخل هاتين الخطتين، تبعاً لاختلاف السياق الزمنى والتاريخى لـ (ألف ليلة) عن السياق الذى صيغت فيه (حكايات للأمير).

- ٢ -

فيمّا يتصل بالأواصر الجزئية، يتصل عدد من قصص (حكايات للأمير) بحكايات (ألف ليلة) اتصالاً

بما يتخطى مجرد دفع الأرق؛ إذ يصبح الحكى وسيلة للوصول إلى درجة أكبر من درجات الوعي بتناقضات الواقع، ومن ثم إلى درجة أكبر من الأرق المرتبط بالعيش في هذا الواقع. فالراوي المفلس الذى يعانى الفقر والقلبات الزمان، الذى «لا يملك نعمة سوى نعمة الخيال»، والذى يتحول فى القصة إلى مروي عليه، يقول فى نهاية القصة عن الفران الذى احتل موقعه فى لعبة تبادل الأدوار:

«والله لقد جعلنى أفكر ساعة، وأشرد ساعة، وأنام - أنا المفلس - على حب وكثرة.. وها أنا فى يفتى - ككل الفقراء - أطمع فى الحصول على الجرة الذهبية [القصة، ص ٨٦].

يبدأ الراوى، كما بدأت شهرزاد، من معرفة كلية بالعالم. من هذه المعرفة يتعرف حكاياته، ليسلى الأمير، أو ليدفع أرقه، أو يسمى إلى ذلك، على الأقل. ومن هذه المعرفة، أيضاً، يشير إلى أن الحكايات قد تفعل فعلاً آخر سوى التسلية أو دفع الأرق. وإذا كانت شهرزاد، فى (ألف ليلة)، قد استطاعت أن تنقل متلقيها الأول، المباشر، شهریار، من «صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى»^(١٢)، أى استطاعت أن تنتج فى مسامحة للحكى، فإن صياغة علاقة «الراوى / الأمير» فى (حكايات للأمير) لا تؤكد نجاح مسمى ما؛ إذ تظل المسافة شاسعة بين عالمى الراوى والأمير، قائمة حتى القصة الأخيرة بالمجموعة. يظل الأمير متممياً إلى الدعة، مصاباً بالأرق الذى يستدعى سماع الحكايات، ويظل الراوى متممياً إلى الفقر الذى يفرض حكي الحكايات، مصاباً بأرق من نوع آخر؛ أرق الجوع لا أرق التخممة. لا ينجح الأرق الذى يبدو - ظاهرياً - قاسماً مشتركاً بينهما، فى أن يجمع بين عالميهما فى عالم واحد. كأن قصص (حكايات للأمير)، بذلك، تبقى على الدافع الأول لاستمرار الحكى وتبقى على

وفى حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة) يقول المفريت للسائس الأحب: «هل ضاقت عليك الأرض فلا تتزوج إلا بمعشوقتي؟» ثم يهدده أماً: «أقسم بالله إن خرجت [كنّا] من هذا الموضع قبل أن تطلع الشمس لأقتلك»^(١٣). وكذلك فى «حكاية التاجر مع المفريت» يظهر المفريت للتاجر ويقول له: «قم أقتلك مظلماً قتلته ولدى»^(١٤). وهكذا، فى هذا السياق أيضاً، يمكن ملاحظة موقف الرجل المتعالم، الجاهل بالقراءة والكتابة، الذى تقضحه امرأة تقدم له «مكتوباً» أو خطاباً ليقرأه لها^(١٥).

- ٣ -

فضلاً عن هذه الأواصر الجزئية المباشرة، يجمع كلاً من (حكايات للأمير) و(الليالي) إطار بنائى أساسى ثابت: الراوى / المتلقى (شهرزاد / شهریار فى الحكايات، والراوى / الأمير، غير المسمين، فى القصص). من شهرزاد، ومن الراوى، تصبّر الحكايات، لسبب من الأسباب. وإلى المتلقى، شهریار أو الأمير، تصل هذه الحكايات، وإن اختلفت أسباب حكي الحكايات واختلفت أسباب سماعها.

يحدد العنوان الكامل لمجموعة يحيى الطاهر - (حكايات للأمير حتى ينام)^(١٦) - العلاقة بين الراوى والأمير المقترضين؛ بحث تصبح كلمة «حتى» فى هذا العنوان، إشارة إلى استمرار الحكى، زمناً، إلى هذا الأمير المؤرق «إلى أنه ينام، أو الحكى له «كى يستطيع» التغلب على أرقه ومن ثم يستطيع النوم»^(١٧). ومع ذلك، فيُحدى قصص المجموعة - «هكذا تكلم الفران» - تنهض على تعديل قيام متصل الحكى على علاقة الراوى / الأمير، فتجعل من الراوى متلقياً للحكاية، مصاباً بالأرق، وإن كانت أسباب أرقه مختلفة عن أسباب أرق الأمير، وتجعل للحكاية راوياً آخر «الفران»، أحد شخوص القصة. وظيفة الحكى، فى هذه القصة، ترتبط

نور الدين مع أخيه شمس الدين»، مثلاً، يظهر العفريت للأدنى في صورة فأر، «ويقول: ذئق» (١٥).

ولكن، إلى جانب اقتراب الراوي من الرواية الشعبية أحياناً، يقتصر في أحيان أخرى على رواية الحكايات مع التدخل بالتعليق على ما يرويه: «ولا يعلم دواخل النفوس يألمسرى إلا الله» - «حكاية الصميدى...» (ص ٣٥)، كما قد يجاوز دوره المقتصر على الحكى، أو الحكى والتعليق، ليصبح مشاركاً رئيسياً في الأحداث. هو، في هذا المنحى، يرتبط بدور ماء مثلما ارتبطت شهزاد في الحكاية الإطار بـ (ألف ليلة)، ومثلما ارتبط الرواة الكثيرون في الحكايات الفرعية داخل (ألف ليلة). ونلاحظ قيام الراوي بدور في الأحداث في قصص مثل: «هكذا تكلم الفيران» و «قفص لكل الطيور» و «ترتمة للأمير».

كما يتغير دور الراوي وموقعه من الأحداث في القصص، يتغير أيضاً دور الأمير وموقعه، بل يتوارى هذا الأمير، مرات، ليصبح متلقى القصص - كما نومي عبارات الراوي - أكثر من شخص: «لا غربة ولا حسد يا إخوان ولكنها الحقيقة نحكيها كما جرت» (ص ١٨)، و «هكذا - بإسادة - كما يفطر ضباط مصر يفطر عبد الحليم أفندى» (ص ١٦)، و «وصلوا على طه الننى: في نهارين أقام الرجال السوق وشيدوا البيت النظيف» (ص ١٤). وبالطبع، يتوارى الأمير في تلك العبارات التي يتحدث فيها الراوي وصورة الرواة الشعبيين.

*

تتحرك العلاقات، إذن، داخل الإطار البنائى المفترض، المشترك بين (حكايات للأمير) و (ألف ليلة وليلة)، ولا تجمد في صورة وحيدة. وتنهل صياغة الراوي والأمير، إذن، من صياغة شهزاد وشهريار، ولكنها تنهل أيضاً من رواة آخرين، داخل (الليالي) وخارجها.

مفارقات العالم قائمة؛ لا نومي إلى قرب توقف الحكى، كما لا نومي إلى قرب تلاشي مفارقات العالم.

العلاقة بين الراوي وشهزاد، من ناحية، والأمير وشهريار، من ناحية أخرى، ليست علاقة تطابق. يتحدث الراوي مع شهزاد أحياناً، ويجاوزها أحياناً إلى رواة آخرين داخل (الليالي)، ويجاوزها ويجاوزهم أحياناً أخيرة، ليقترب من رواة (الليالي) أنفسهم؛ أى من الرواة الشعبيين الذين قاموا برواية (الليالي) وغيرها، خلال تاريخ ممتد.

من هنا، يتخطى الراوي في (حكايات للأمير) تمثّل شخصية الراوي الشائعة في الفن القصصى، الثابتة على صورة وحيدة في نص واحد، إلى تمثّل صورة أخرى، متغيرة، متنوعة الحالات، في سياق تلقى يقوم على اتصال مباشر مع مستمعين لا قراء. يقترب الراوي، بدءاً من مدخل القصة الأولى بالمجموعة، من منحى «قولى» واضح: «والثناء الثناء عليك أميرى... أقول...» لقصة «من الزرق الداكنة حكاية»، ص ٤٣، ثم يتقدم هذا الجانب القولى بكثرة من العبارات الاستشراكية، التي تنتمى إلى الراوي، وتقطع الحدث القصصى، وهى عبارات تتشابه مع ما يسمى بـ «العبارات الفاتية»، التأكيديّة، Phatic Utterances التي ترتبط بعملية تلقى قائمة على المشاركة الحية، وتقال عادة لعقد صلة بين التالّك والسامع (١٣). كذلك، يتقدم هذا الجانب القولى في قصص (حكايات للأمير) باللغة التي تستدعى الأصوات، وتنقلها في مفردات، مقتربة مما يسمى بـ «حكاية الصوت للمعنى» (١٤). يقول الراوي، مثلاً: «أما القارب فكان يهدر يهتور... فو... فو...» لقصة «حكاية عبد الحليم أفندى»، ص ١٣، وهذه الظاهرة واضحة في (ألف ليلة)، وفي كثير من الحكايات الشعبية التي انتقلت من مرحلة النقل الشفاهى إلى مرحلة التدوين. في حكاية «الوزير

- ٤ -

التفريعي في (حكايات للأمير) لا ينبع من التجريد ولا ينتهي إليه، ففضلاً عن أنه ليس تكراراً لوحدة الأرابيسك. إن التعدد في القصص التفريعي، هنا، بمثابة تنوع كيفي وليس محض مراكمة عديدة؛ هو اكتمال للملاحع عالم بات أكثر تعقيداً من عالم (ألف ليلة)، وليس فتحاً لإمكانات الحكى المتواصل عن عالم ما.

كذلك، يمثل الكاتب فكرة العناوين المطولة التي تتضمن أحداثاً، وهي واضحة في نص (الليالي) المدون. فإذا كانت الحكايات المتفرعة - من حكايات رئيسية - تنظم في نص (الليالي) خلال مجموعة من الدوائر الكبرى والصغرى، تحت عناوين تتضمن إشارات إلى أحداث (حكاية الخياط والأحدهب واليهودي... فيما وقع بينهم)، «ما حكاة الأصمعي لهارون الرشيد»، «حكاية زواج الملك بلر باسم.... بسبت للملك السمنل»، «حكاية الجوارى مختلفة الألوان وما وقع بيثن من المازورة»، «حكاية تتضمن أن جور الأمير بسبب ظلم الرعية».. إلخ، فإن هذه التقنية قائمة أيضاً في (حكايات للأمير)؛ إذ يستخدم الكاتب هذه العناوين لتقوم بدور اختزالي للأحداث، أو تعليق عليها، فضلاً عن قيامها بدور استعاري وتناهي. في رصد هذه الأحداث ورصد تواليها.

نلاحظ الدور الاختزالي، التعليلي، في قصة «حكاية الرقية»، مثلاً؛ حيث توضع عناوينها كالتالي: «النعيم» - «الحافة» - «الهواية». وكل عنوان من هذه العناوين يختزل حدثاً، ويعلق عليه، في الوقت نفسه. ونلاحظ الدور الاستعاري التناهي للأحداث في قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت»، التي تجسد رحلة صعود أم دليلة وإبنتها، ومجازوتها واقعهما الفقير، في صورة موازنة لصورة «طبخة» الطعام التي تتم على مراحل؛ وذلك تحت عناوين فرعية: «وضع القدر على الكانون»، ثم «القدر فوق نار حامية»، ثم «بعدما ينضج الطعام رفع القدر»، ثم «رش الملح والتوابل».

داخل هذا الإطار البنائي المشترك، تمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة) خلال عناصر بنائية وتقنيات فنية عدة.

من العناصر البنائية المهمة، الملحوظة في (الليالي) وقصص (الحكايات): القصص التفريعي، والعناوين التي تقوم بدور مهم في رصد الأحداث.

استخدام «القصص التفريعي» - وهو تقنية أساسية من تقنيات (ألف ليلة)، وإن كان استخدامها يمتد ليشمل آثاراً أقدم^(١٦) - يجاوز في (حكايات للأمير) كونه نكاة لاستمرار الحكى، أو وسيلة لتأكيد موعظة مستمدة من سياق فرعي، في سياق رئيسي، إلى أن يصبح رابطة تسهم في تقديم زوايا متنوعة لعالم قصصى واحد. في قصة «حكاية بزخارف»، يحرص الراوى على أن يقص على الأمير «حكاية» الفيلم الذي شاهده «عباس»، الشخص المحوري بالقصة (ص ص ٤٨، ٤٩)، دون أن تكون لهذه الحكاية الفرعية صلة مباشرة بوقائع القصة، وإن كانت تضيء بعض ملاحع تتصل بعلاقات «الزمن المرجع» للشخصية، وتتيح للراوى أن يقدم بعض تعليقاته الأكبيرة حول هذا الزمن المرجع. بهذا المعنى، تتخطى «حكاية بزخارف» (وهي نموذج لقصص المجموعة كلها) كل التعقيدات الجاهرة حول عناصر البناء الفني للقصة الحديثة، وتنهض على بناء في مرئ، يراوح بين جماليات القصة وجماليات الحكاية المتعارفة، فيسمح باستيعاب حكايات فرعية داخل القصة الأم، كما هو الحال في (ألف ليلة).

وإذا كان بعض الباحثين يقيم نوعاً من الموازنة بين «القصص التفريعي» في (ألف ليلة) والتكرار اللانهائي للوحدة المتكررة في فن «الأرابيسك» العربي^(١٧) بما ينطوي عليه التكرار من «تجريد» و«وضوح»، فإن القصص

مهن أو علاقات قرابة أو انتماء إقليمي، أو تومى إلى مكانات اجتماعية: الكونت - القرن - الحداد - الأم - الإنجليزي - زوجة كبير ضباط المطار - المرأة المعجوز - ابن الأكابر - الحرفى - الصعيدي - الفرن - الراقصة - البنت الفقيرة - صاحب القلعة - التجار - صاحب الفرن - الرجل الغنى .. إلخ.

عدم ذكر أسماء الشخصيات القصصية، الذى كان يفهم - فى مرحلة من مراحل تطور فنّ القصّ فى الأدب العربى - على أنه محاولة لتأكيد واقعية الحدث، ونوع من الارتباط بمنحى وعطى^(١٩)، يقوم هنا على منحى آخر؛ يسعى للاختزال، ويستهدف النأى عن كل خصوصية فردية. يتجنب الكاتب الإشارات إلى هذه الخصوصية التى تتميز، مثلاً، الشخصيات التى يتم التركيز على أبعاد عالمها الداخلي، كما يتجنب التركيز على الملامح الخارجية للشخصيات؛ إذ يسمى إلى صياغة وشخصيات/ أدوار، تصلح للتعبير عن مغزى قابل للتعميم. اسم الشخصية فى قصص (حكايات الأمير)، من هذه الناحية، مثله مثل اسم بعض شخصيات (اليالي)، يشير إلى دة أكثر من إشارته إلى فرد^(٢٠).

ويرتبط بذلك أن استخدام الأسماء المحددة وثيق الصلة بالوظائف التى تقوم بها الشخصيات، وذلك فى حالات نادرة من قصص (حكايات للأمير). مثلاً فى قصة «قفص لكل الطيور»، نجد اسم «وحيد»، ويشير الراوى إلى هذه الشخصية كالتالى: «دقّ بابى - ففتحت وعجبت أن يكون الطارق جارى الحرفص على وحملته، فصحت: من... وحيد!!» (ص ٦١). وفى القصة نفسها نجد اسم «فصيح» مقترنا بمحام بليغ، مولع باستخدام علاقات لغوية فصيحة مورولة فى مرافعاته.

*

كذلك نلاحظ، فى بعض قصص المجموعة، ذلك الجنوح إلى التجسيد، الذى نلاحظه فى (ألف ليلة) وفى

وتصبح هذه المناوين، فى قصص أخرى، جزءاً أساسياً من أحداث القص نفسها، ويستوى فى هذا المناوين الرئيسية والفرعية. يتحقق هذا فى عنوان «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء» و«حكاية الصعيدي الذى هله التعب فقام تحت حائط الجامع القديم»، والحدث المتضمن فى العنوان الأخير يتم استخدامه استخداماً أساسياً فى القصة، إذ تبدأ الجملة الأولى بالقصة بفعل تال لفعل «نوم» الصعيدي المتضمن فى العنوان: «صباحاً على صرخة».

هذا المنحى، الذى يتعامل مع العنوان باعتباره جزءاً من الحدث القصصى (ويمكن ملاحظته فى عدد من الروايات المعاصرة)^(٢١)، يرتبط بحضور راو ما، مهيم، يفرض معرفته بكل الوقائع التى يرويها، والتي يبدأ فى حكيتها بعد أن تكون قد اكتملت بالفعل؛ إذ تمثل خاتمتها الأخيرة نقطة انطلاق فى السياق الذى يبدأ هو منه. يقول الراوى للأمير، فى بداية قصة «من يعلق الحرس»، بادئاً من نقطة الختام فى حكايته: «هنا نور ماتم. يا أميرى لقد مات الرجل اليوم، واليلة ساقط لك من حياله الشرة المرة والشرة الحلوة (ص ٨٧).

- -

تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة)، أيضاً، عبر مجموعة من التقنيات: رسم الشخصيات بمروحة بين الخصوصية والتعميم، واستخدام الأسماء للدلالة على وظائف فى الحكى، والميل إلى التكرار بما يمد وظائفه الأولى فى المجتمعات القديمة والبدائية، واستخدام أجزاء الجسم البشرى للتعبير عن المسافات والأحجام، بنوع من إسقاط الإحساس بهذا الجسم على العالم الخارجى كله.. كلها من سمات (ألف ليلة)، وكلها قائمة فى (حكايات للأمير).

يتجسد أغلب شخصيات (حكايات للأمير) دون استخدام أسماء، بحيث يتم الاكتفاء بصفات تشير إلى

شبران» قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٧٠، والراوى يفرك عينيه فى الضحى بعد أن أصبحت الشمس «بعيدة عن سماء الشرق قدر ذراعين» قصة «هكذا تكلم كثران» ص ٨٦. وفى هذا المنحى تصيح أعضاء الإنسان (وهى أقرب المحسوسات إليه) مقياساً لتحديد كل شئ من حوله.

يضاف إلى هذا المنحى استخدام التشبيهات المستمدة من مفردات عالم الحيوان، بصفاته المتعارفة فى الأدب الإنسانى. يحتفى الكاتب بهذه المفردات (كما احتفت بها «كليلة ودمنة»، وكما أكلدت هذا الاحتفاء حكايات الحيوان والطيور، المشتركة بين «ألف ليلة» و«كليلة ودمنة»)، ليعبر بها عن عالم إنسانى معقد، وليختزل بها تفاصيل قصصية كثيرة: «عباس» يجد نفسه «حيواناً فى قصص من حليد» قصة «حكاية بزخارف»، ص ٥١ بعد أن صبار له ثلاثة أبواب: «ثوب لعب مأكرو، وثوب قرد وثوب قط له سبعة أرواح» (ص ٤٧)، و«صليبو» يحدث نفسه: «ها أنذا بمعلقى الراجح أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان» قصة «من يملق الجرس» ص ٩٤، والراوى يرى القضاة الذين يحاكمون «الضريه»: «القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الحيوان، والذي عن يمينه له وجه النمر الوثاب، أما الذى عن يساره فبوجه الثعلب واسع الحيلة» قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٦.

*

تقارب هذه التقنيات بين عالم (حكايات للأمير) وعالم (ألف ليلة)، تضعهما معا فى رؤية ترى العالم مجسداً قريباً، محسوساً، لصيقاً بالجسد، بعيداً عن التجريد وبعيداً عن التعيين فى حاضر زمنى بعينه. ولكن (حكايات للأمير)، فى ناحية أخرى، تقترب بإشارات أخرى، تسعى إلى أن ترى العالم متعيناً فى الزمن.

الموروث الشعبي عمومًا، حيث تتغنى المجرذات وتخل دائماً فى صور ملموسة. فى هذا السياق، يصبح الكلام بمثابة «أواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نموة بطن حية تلدغ» قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٧، وتصبح الدنيا «ألم الحاقلة ذات الفصول» قصة «من يملق الجرس»، ص ٨٩ التى «تدير ظهرها لسنين ثم تقنيل بوجه ضاحك وجيد مشقل بالأجراس» (ص ٤٧) .. إلخ. وهذا التجسيد امتداد للغة (الليالى)، حيث فيها النهار «وجه أبيض»، والشمس «تغضب»، والموت، «دائمًا»، «هازم اللذات ومفرق الجماعات».

أيضًا، تحفل قصص (حكايات للأمير) بصيغ التكرار للدلالة على الأرقام والمقاييس، واستخدام المبالغات، والتشبيهات القائمة على مفردات الجسم البشرى، والاستعارات من صفات الحيوان، وكلها قائمة فى عالم (الليالى). فالإشارات إلى الأعداد والمقاييس، فى قصص المجموعة، تنأى عن التركيب المتعارف، وتستبدل به التكرار القديم: «مر شهر وتلاه شهر وشهر» قصة «من يملق الجرس»، ص ٩٢، «ولك منى ألبها الحلد عشرة جنيها وريقة وعشرة جنيها وريقة وعشرة جنيها وريقة» قصة «حكاية صيف»، ص ٨.

هذه الصياغة، التى تستعيد المنحى القديم فى العذ، تدعّم البعد التجسدى الذى تنهض عليه لغة القص فى هذه المجموعة، من ناحية، وتدعّم الطابع الخفاهى الذى تتمثله هذه اللغة، من ناحية ثانية؛ إذ ترتبط بهام سابق على التلوين، سابق على استخدام الرقم الذى فتح المجال لعلم الرياضيات.

وقريب من هذا السياق، أيضًا، ذلك المنحى الذى يستعير أجزاء الجسم البشرى لتحديد بعض المقاييس، وهو منحى تجده واضحاً أيضًا فى «ألف ليلة وليلة»^(١١). الأستاذ «فصيح»، مثلاً، يطلب «بزجاجة كينا طولها

٦-

في (ألف ليلة)، شأنها شأن الحكايات الشعبية كلها، تظل الحواجز قائمة بين «زمن القص» (الحاضر القصصي) و «زمن الوقائع» (ما تحكي عنه الحكايات). تظل شهرزاد - كما يظل الرواة الشعبيون جميعا (٢٢) - مرتبطة، ومرتبطين، بزمن حاضر، هو زمن القص الحاضر، ومنه ترتحل، ويرتحلون، إلى زمن الوقائع الماضي.

لا نغوص قصص (حكايات للأمير) على الإبقاء على هذه المسافة بين الزمنين. فراوي هذه القصص يتدخل بتعليقاته المتعددة على ما يروي من أحداث، ويتدخل هو نفسه بالمشاركة في بعضها، كما أشرنا؛ بحيث يصبح هو نفسه - بعالمه الذي يتنمى إلى حاضره، أي إلى «زمن القص» - جزءا من «زمن الوقائع».

تستعير (حكايات للأمير) من (ألف ليلة) ومن الحكايات الشعبية؛ إذن، صيغة زمنية خارجية فحسب، وداخل هذه الصيغة تجعل الزمن الحاضر زمنا ماضيا؛ إذ تصفى على هذا الحاضر صيغة «ماضية»، وتقص عنه بعد تحويله إلى وقائع منتهية، في سعى إلى الإفادة مما يحيط بالزمن الماضي، من حيث هو زمن يثير استخدامه إلى قدرة ما على «الإيهام بالحقيقة»، وتخيطة حالة من القداسة التي تحيط، غالبا، بالخبرات والوقائع القديمة.

مع هذا الإيهام، قصص (حكايات للأمير)، من ناحية أخرى، تنوس بين هذا الزمن الماضي، غير المحدد، وزمن آخر يحول إلى فترة، أو فترات، بعينها، في زمن مرجع بعينه.

من هذه الناحية، تختلف (حكايات للأمير) عن (ألف ليلة). فإذا كان معظم حكايات (ألف ليلة) - باستثناء مجموعة الحكايات الخاصة بهارون الرشيد - يتجنب الإشارة إلى زمن مرجع بعينه، ويتنمى زمنا إلى «قديم الزمان وسالف العصر والأوان»، فإن قصص (حكايات للأمير) تشير إلى زمن مرجع، تحده بالتركيز

على ملامح فترة بعينها من فترات تاريخ مصر المعاصر بعد رحيل المستعمر، وبخصوصها الفترة التي ارتبطت بتسمية «الانفتاح»؛ أي السبعينيات من هذا القرن، أثناء حكم أنور السادات. تستخدم إحدى القصص هذه التسمية، وتنسق - في سياق لا يخلو من سخرية - بعض العبارات الدعائية التي أحيطت باسم السادات وبفترة حكمه:

«صباح يوم افتتاح بوتيك مياي - نجاء العمال ورشوا الرمل أسام البوتيك (...) وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة...)».

و:

«نشرت الصحف الصباحية الثلاث (...) محمد كميل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة (...) ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان»
[قصة «حكاية ميلودرامية»، ص ٥٨].

كذلك يخالف استخدام الزمن في قصص (حكايات للأمير) استخدامه في حكايات (الليالي)، على مستوى التتابع الذي تخضع له من حيث ترتيبها في عمل واحد. تهتم القصص، على عكس الحكايات، بهذا التتابع، بما يجعل عالم هذه القصص المفردة متصلا، ويجعل أزمنتها المتصلة مترابطة.

من هذه الناحية، يمكن قراءة قصص المجموعة على أنها موازاة لانتقالات بعينها في تاريخ مصر: فالحكاية الأولى «من الزرقا الماكنة حكاية»، ترصد رحيل للمستعمر بعد أن ترك نفرا من أتباعه، أصبحوا سادة البلاد. والحكاية الثانية، «حكاية صيف»، تجسد رعب «القرين» - وارث السلطة والثروة - وتوجسه من أصحاب الأرض الحقيقيين. والحكاية الثالثة، «حكاية عبد الحليم

يختلف الزمن، إذن، بين (الليالي) و (حكايات للأمير) على مستوى خارجي فحسب، ويتصل هذا الاختلاف باختلاف بين سياقين، تاريخيين، من أحدهما تشكلت (الليالي)، وبأحدهما اقرنت (حكايات للأمير). ولكن، داخل هذا المستوى الخارجى، تكمن وتتهجج نظرة واحدة إلى الزمن.

- ٧ -

إذا كانت هناك تجارب عدة تمر بها الشخصيات فى (ألف ليلة)؛ وتحولات متباعدة تتناوبها، وأحوال كثيرة تجتازها؛ فالأمر أكثر تحديداً فى قصص (حكايات للأمير)؛ حيث يركز معظم عوالم هذه القصص على تجربة واحدة يتناولها الكاتب تناولات متنوعة، ليصوغ منها ما يشبه «القانون» الواحد: الصمود الفردى «على حساب» الجماعة، بل على أنقاضها، ثم السقوط الأخير، فى مآل أخير، أو السقوط الذى لا نهوض بعده.

«الاحتياج» الذى يعقبه «إشباع»، فى التجارب التى تمر بها شخصيات (الليالي)، بأشكال وطرائق شتى، يتمثل فى قصص (حكايات للأمير) فى تجربة واحدة محددة: الخروج من دائرة «الفقر» - أو «العبيد» - إلى دائرة «الأغنياء» - أو «السادة» - بكلمات القصص نفسها. تختزل القصص، بتسمية الحكايات الشعبية القديمة، الواقع الطبقي الذى تنتمى إليه شخصياتها فى ثنائية بسيطة: «السادة الأغنياء» و«العبيد الفقراء». يتم الإلحاح على هذه التسمية بصياغات متنوعة: «طوحت برأسى - كما يفعل السادة - ورددت التحية ومرقت من الباب» قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦، و«فالتاس عبيد ومادة وكذا السملك أيضاً» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٩٣، و«وضع الكونت كوبه فرفع الأسافل أكوابهم وقرعوها كأنهم السادة منذ زمان بعيد» قصة «من الزقة الدائكة حكاية»، ص ٥٥].. إلخ.

أفندى...، تسجل تجربة خلفاء المستعمر من العسكريين الذين أصبحوا، بدورهم، سادة جديداً (٢٣). وهكذا، تتوالى القصص/ الحكايات، لتكشف واقع هؤلاء السادة المجدد، إلى أن تركز على فرة السبعينات.

أيضا يختلف استخدام الزمن الداخلى فى بعض قصص المجموعة عن استخدامه فى حكايات (الليالي). ينكسر - داخل كل قصة - الزمن المتسلسل، المتعاقب، الذى يمضى قدما إلى الأمام، والذى يعد سمة من سمات الزمن فى الحكايات الشعبية، ومنها (ألف ليلة)؛ إذ تكرر فى القصص الاسترجاعات الزمنية لوقائع سابقة على الحاضر القصصى (راجع خصوصا قصص: «هكذا تكلم الفران» و«حكاية ميلوفرامية» و«حكاية للأمير عنونها من يعلق الجرس»)، وإن ظلت الإشارات إلى وحدات الزمن الجزأ، المفتتة، تتخذ طابعا واحداً فى (حكايات للأمير) و (ألف ليلة): الإحساس بالزمن مجسدا، وتقسيمه تقسيمات تنتمى إلى الطبيعة والفلك، والتعامل مع وحلته بمنحى غير مجرد (٢٤).

أخيرا، تظل السمة الجوهرية الخاصة بزمن (ألف ليلة)؛ اتصاله ودائريته وتقلباته المفاجئة، سمة أثيرة أيضا فى (حكايات للأمير). تصاغ الوقائع التى يسردها الراوى، دائما، بنوع من التسليم بأن للزمن دورات يدورها، تحمل كل واحدة منها أقلداً مفاجئة، ومنها الدورة التى يعيشها - بل يعانى وطأتها - هذا الراوى نفسه، فى زمن مرجع محدد. من هنا، تكثر أحكام الراوى القيمة وتعليقاته حول زمنه الحاضر أو دورة زمنه الحاضرة: «قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره فعمز النوم» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و «لا حول ولا قوة إلا بالله.. وآه من زمن أعيشه» قصة «حكاية عن الطير الأليف والطير الجراح»، ص ١٠٠، و «صرخت لأجمعكم لتشهدوا ما صار إليه حال نفر من رجال هذا الزمان» قصة «قصص لكل الطيور»، ص ٦٣.

*

فمعظم مسار القصص يبدأ من النقطة الأولى في رحلة صعبود - أو حلم بصعبود - طويلة، نحو القبوع والاسترخاء والدعة والاستمتاع بثروة ضخمة. وكلاهما - الصعبود أو الحلم - ينتهى بالسقوط من حائق:

على مستوى الحلم، يعود «الفران» - الذى غاب وراء حلمه بثروة مفاجئة - إلى معاناة واقعه المؤلم، حيث يكدر ولا يحصل على شيء. كما يسقط «الصعبودى» - الذى حلم، بل عمله الشاق، بالجلوس على دكة خشبية، بوابا لإحدى العمارات - من أعلى «السقالة» التى راوده حلمه وهو يعتليها.

أما الذين صعدوا صعبودا طيقيا فرديا بالفعل، فيمردون فى نهايات القصص إلى ما قبل صعودهم، أو يمدون بعد أن يكونوا قد دفعوا ثمنًا باهظًا مقابل هذا الصعود:

- تنتهى قصة «حكاية صيف» بـ «القرين» (الذى صعد عن طريق «ورقة» سيطرة المستعمر - الكونت) وهو يعانى رعب الإحساس بالموت الوشيك [ص ٢٩].

- وتنتهى قصة «حكاية عبد الحليم أفندى» (الذى صعد بخدمة المستعمر، ثم بخدمة السادة الجدد) به وقد عاد إلى حضن أمه خائفًا مذعورًا باكيا، متخليًا عن كل ما استطاع تحقيقه [ص ٢٠].

- وتنتهى قصة «حكاية الريفية» (حيث الفقيرة التى تتزوج من غنى) بها وزوجها وقد أصبحا فرعين يابسين، جابهما ملاك الموت «فقصصهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية»، بعد أن حكم عليهما بعدم الإنجاب؛ إذ «استعصى عليهما الحب الذى يوحد الأجساد ويشمر البنين»^(٢٥) [ص ٢٦].

- وتنتهى قصة «حكاية بزخارف» بمباس (الفقير الذى انتشل من فقره أحد الأغنياء) وقد قذف به إلى «إصلاحية» سوف يعامل فيها «بأيدى بشر فى الغالب الأعم كالكل قساة لا يرحمون» [ص ٥٣].

فى الطرف الأدنى من طرفى هذه الثنائية، يتم تناول عالم الفقراء بقوانينه، وأشكال وطائفة، ومحاولات البعض الفكك من أسر هذه الوطأة. فى هذا العالم، كل بنت فقيرة تحيا «بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قصص» قصة «حكاية الريفية»، ص ٢١، وكل الرجال «يخرجون إلى دنيا الشوارع بمجلبس الحيوان (...) يلتقطون الرزق بمنالجر الطيرة» قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٦، وبعضهم يكدر ليحصل على أجره «بمخاق» قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨١. وفى مقابل هذا، فى الطرف الأعلى من طرفى الثنائية، هناك عالم آخر، خالي من الحرمان، يتم رصده من منظور ينتمى إلى الراوى الفصير، فتكثر فى هذا الرصد مفردات تشبه الطعام والتوق إلى حياة الدعة والراحة.

المسافة بين العالمين، كما هى فى (ألف ليلة)، شاسعة، ولكن يمكن اجهازها بالأحلام، أو بـ «ضربة حظ»، أو بفعل فردى محلود. لذا، تزدهم رهوس شخصيات كثيرة فى القصص بالأمنيات والأحلام بالحصول على ثروة مفاجئة، من العصور على «جرة ذهبية» أو من ميراث جدة تركية مجهولة - ليس لها وجود فعلى! - تموت فى «استنبول»، أو من حل لغز قديم يجازى بمكافأة ضخمة.

شخصيات القصص، التى لا تفتح بالأحلام والأمنيات، تسعى إلى الصعبود الطبقي بطرائق شتى: عن طريق العمل «فى خدمة المستعمر» ثم السادة الجدد (عبد الحليم أفندى - قصة «حكاية عبد الحليم أفندى»، أو عن طريق «بيع» الابنة الجميلة لكهل عجوز (أم دليلة - قصة «حكاية أم دليلة»، أو عن طريق استغلال الشخصيات الأخرى الفقيرة (صابر - قصة «من يعلق الجرس»...) إلخ.

مآل هذا الصعبود الفردى، بل مآل محض الحلم به، مجسده نهايات القصص بنظرة أخلاقية صارمة.

يعيد سيرة الرؤية القديمة في (الليالي)، إذ يؤكد، بمنحى أخلاقي، مغزى أساسياً، يتناوله عبر قصص (حكايات للأمير) جميعاً، ويصوغ هذا المغزى مقترناً بما يشبه القانون الذي لا يقبل دفعاً: «لا إمكان لصعود، أو لنجاح، أو لشفاء، فردى على أنقاض الجماعة»، وهو المغزى نفسه، المقترن بالقانون نفسه، الذي تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة). لعل شفاء شهرهار من مرضه، في الليلة الأخيرة من (الليالي)، وبداية حكمه بالعدل بين رعيته التي أصبح ينتمي إليها كما أصبح ينتمي إلى أسرة؛ بل إقامة حياته على أنقاض هذه الرعية؛ مما يؤكد هذا المغزى.

- ٨ -

تتمثل (حكايات للأمير) جماليات (الليالي)، إذن، وإن وضعت بعض هذه الجماليات في سياق آخر جديد. يتصل هذا السياق - من ناحية - بالاختلاف الطبيعي الذي يمكن أن ينهض بين عمل إبداعى فردى وإبداع جماعى موروث، ويتصل - من ناحية أخرى - باختلاف زمنين، وعالمين، أحاطا بكل من يحيى الطاهر وحشد المشاركين في إبداع (الليالي).

صيفت (الليالي) خلال قرون عدة، في ظل وعي جماعى، غير رسمى، كان يرى في مناواة الطغنيان الفردى للملوك والسلطين، وفي تسلط الرجل على المرأة، وفي وجوب اكتشاف الجغرافيا المجهولة، وتعرف الأقاليم والشعوب والديانات الأخرى القريبة والبعيدة، وفي مجاورة عرامة الغريزة وصوت الحكمة، وفي تعقد الكون والتباسه بين ما هو مرئى قريب وما ليس كذلك .. إلخ - كان يرى في ذلك كله، وكان يرى في سحر الحكايات قبل ذلك كله، عالماً ثرياً، يستحق أن يتحقق في عمل إبداعى، جماعى، يتأنى على الثلاثى والنسيان.

- وتنتهى «حكاية ميلودرامية»، أيضاً، بـ «حنا» (الذى حاول الحصول على الثروة عن طريق السرقة) وقد أُلقي به في «دار رعاية وإصلاح حكومية» [ص ٦٠] بعد أن قضى في حجرة مظلمة، بشقوقها تسكن الحشرات، ليلتين كاملتين.

- وفي قصة «من يعلق الجرس» ينتهى الأمر بـ «صابر» (الذى تخلى فقره باستغلال الآخرين، وأصبح المختكر الوحيد في سوق السمك)، وقد «هزمه الزمن»، يجلس في انتظار الموت «كما يرقد المال في خزائنه»، «بارداً كالفضة».

- وأخيراً، في «ترنيمة للأمير»، ينتهى الفقير (الذى جاوز فقره بالزواج من غنية) إلى حيث يصطلم جسم الطائرة التي يقودها بإفريز: «فاحتترقت الطائرة واحترق هو واحترقت هي» [ص ٩٨].



تحرك شخصيات (حكايات للأمير)، دائماً، باتجاه الوصول إلى هذه «النهايات/ المصائر». وترتبط هذه «النهايات/ المصائر»، فيما ترتبط، بوجود تفاوت هائل تنوزع هذه الشخصيات بين طرفيه: «بين صفاتها وخصائصها الأصلية وراثتها الذى تحاول الفكك منه، وبين صفات ومتطلبات (...) البيئة الجديدة»^(٢٦) التى سمت إلى الانتماء إليها. وهذه «النهايات/ المصائر» هى مما يجعل نهايات قصص (حكايات للأمير) تقترب من نهايات (ألف ليلة) ونهايات الحكايات الشعبية في مغزاها الأخلاقى، فالطابع الفردى الذى تتسم به محاولات هذه الشخصيات للصعود، على حساب الآخرين غالباً، يجعلها تنتهى إلى المصير نفسه الذى تنتهى إليه «الشخصيات الشريرة، في القصص الشعبى. وبذلك يبرز في هذه القصص ذلك «المغزى الخلقى» الذى أبرزته (ألف ليلة) والمعيد من هذا القصص^(٢٧). كأن الكاتب، بذلك،

لم تواجه (حكايات للأمير) كل هذه «المطالب» ، ولم تطمح إلى مثل هذا الطموح، كما لم تشكل خلال زمن طويل تمتد، ولم يمدحها سوى مبدع واحد. لذا، تنتسب (حكايات للأمير) إلى (ألف ليلة) انتساب

الهوامش:

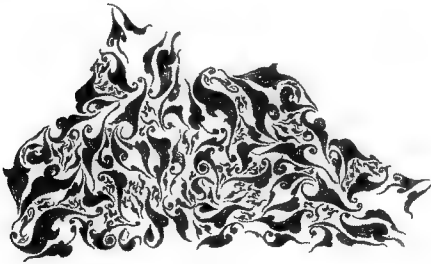
- (١) انظر لهذا الباحث، «تمثيل الاحتفال وتجليد المراسم»، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، القاهرة، طبعة ثانية، يناير ١٩٩٢، ص ١٨٥.
- (٢) راجع الحكاية في المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة، أزمة سلطان، مكتبة صبيح، القاهرة، الأزهر، دون تاريخ.
- (٣) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير، دار الفكر للمعاصر، القاهرة، ١٩٧٨. وهي الطبعة التي استخدمها هنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحاتها داخل النص.
- (٤) راجع وحكاية وردخان ابن الملك جليخان، المجلد الرابع من ألف ليلة وليلة، وهذه الحكاية تتبع آخره في ألف ليلة أيضاً، يستبدل بالبن المسكوب مجموعة من أركان زجاجية تتصلب، راجع وحكاية مزين بخنده، المجلد الأول، ص ١١٧ - ١١٨. ونظر أيضاً «باب الفناك وابن عرس» في كاتيلة ودمنة، (يهدبا الفيلسوف الهندي، نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع، وزارة للثقافة العمومية، القاهرة، ١٩٢٠ ص ١٥٢ - ١٥٣). وقد ذكرت الحكاية كذلك، بتتبع ثالث، فيه يدخل «الحجاج الثقفي» مرثاً قصصاً، انظر: أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم الأنصاري اليمني: حليقة الأقراع لإزالة الأتراح: المطبعة اليمنية بمصر، مصطفى الباي الحلبي، د، ت، ص ٨٨.
- (٥) راجع للحكاية في المجلد الأول من ألف ليلة وليلة.
- (٦) انظر الحكاية في المجلد الأول.
- (٧) «حكاية الوزير نور الدين مع أمه شمس الدين»، المجلد الأول، ص ٧٢. وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا.
- (٨) المجلد الأول، ص ٨.
- (٩) انظر هذا الموقف في نهاية قصة «حكاية عبد الحليم كندى وما جرى له مع المرأة الغرقاء»، وراجع للحكاية الخاصة بأحد «الهابرين» في «جملة من نوارل أهل الكرم والطلائع»، ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، ص ٢٩٢ - ٢٩٤.
- (١٠) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير حتى يتم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة القصة والمسرحية (٨١)، بغداد، ١٩٧٨. وقد أعيد نشرها بالعنوان نفسه في طبعة الأعمال الكاملة للكاتب (دار للاستقبال العربي، القاهرة، ط أولى ١٩٨٣).
- (١١) أرق الأمير، هنا، ومحاوثة سماع الحكايات، امتداد لتيمة نهضت عليها أبنية قصصية كثيرة، انظر، مثلاً، قصة «الدبوة»، في: روايات وقصص مصرية، (ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفير، ترجمها إلى العربية على حفظ، مراجعة أبو عبد العزيز، الألف كتاب (٦٦)، القاهرة، دت، وراجع حكايات هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة.
- (١٢) جابر عصفور: مقتضب، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨.
- (١٣) راجع، شكوى عباد، «فن الخير في تركها القصص»، مجلة فصول، المجلد الثاني، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٧٢.
- (١٤) انظر: نديم حسام، الثالثة والثلاثون، المجلد الأول، القاهرة أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٣، ص ١٢٠.
- (١٥) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، «حكاية الوزير نور الدين مع أمه شمس الدين»، ص ٧٢.
- (١٦) من هذه الأثر القصص الفرعونية المروية لـ «أميرة» في قصة «الفرق» المروية أيضاً بقصة «جزيرة النسيان»، ورجع أصلها إلى أروال فترة الأسرة الثانية. انظر جوستاف لوفير، روايات وقصص مصرية، مرجع سابق، ص ٧٩. كذلك مجموعة القصص التي يشترك فيها على أنها قصة ذات طبقات (المرجع نفسه، ص ١٣٦).

وقد ظهرت هذه التقنية في أعمال أخرى كثيرة، منها الحكاية المنوالية ذات الأصل اليوناني أرجي بارجي، وحكايات كافيري لتشوسر، ومجموعة بوكاشيو للمسماة عشرة أيام. ويشير مجدى وهبة إلى أن هذه التقنية تند بمطابقة التقليد أدنى موجود في أغلب بلدان العالم. راجع: حكايات كاتيري جيوثري تشوسر، ترجمة وتقديم وعلمي مجدى وهبة، مراجعة عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٦.

- وهذه التقنية واضحة تماماً في كليلة ودمنة، وفي الأسفار الخمسة أو السجائر التي حدد أسلاف لها.
- (١٧) انظر: ستاندا نادان، «الزمن السحري وحركة التكرار»، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨٩.
- (١٨) من هذه الروايات رواية جون شتاينبك ثورتيللا فلات، ورواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشافقي، وإلى حد ما رواية إبراهيم أصلان مالك الحزين.
- (١٩) راجع: شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ط ١، ط ٢، دار المرأة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١٢٦، ١٢٧.
- (٢٠) انظر: فريال جويري خزول، «البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة»، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ٨٨.
- (٢١) في ألف ليلة نقراً مثلاً: «وإن كنت أحببتني شبرا فأنا أحببتك ذراعاً»، «حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بنت الملك السمنلي»، المجلد الثالث ص ٢٨٨.

و: هذه لحية طول ذراع وألف طول شبر وقامة طول إصبع

- «حكاية على نور الدين مع مريم الزناينة»، المجلد الرابع، ص ٩٤.
- (٢٢) راجع: حكمت صباغ الحكيم (بمنى العيد): في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٣٣.
- (٢٣) راجع قراءة فاروق عبد القادر لقصص المجموعة من هذا المنظور: «نزعة قصيرة في صيغة قصاص»، دراسة ملحقاً بمجموعة حكايات للأطهر، طبعة دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.
- (٢٤) انظر لهذا الباحث «مدنية الجرافيا... مدنية الخيال»، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ١٨٥.
- (٢٥) يمثل هذا «المنقذ» بدمع إيجاب البنين امتداداً لنظرة شائعة في الأسرة التنشائية المصرية راجع: سيد عويس، حديث عن المرأة المصرية المعاصرة - دراسة ثقافية اجتماعية، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٩، ٨٦.
- (٢٦) راجع: شاكر عبد الحميد، «السهم والشهاب» - دراسة في تطور الوعي لدى الشخصيات في قصص يحيى الطاهر المصري، مجلة مخطوط، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٨٩.
- (٢٧) راجع: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، طر المحارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٦، ص ١٩٩.



أقنعة ألف ليلة

في الشعر العربي الحديث

عبد الرحمن بسيسو*

مدخل:

تسرب في جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أو تبين؛ بحيث يتطلب أمر العثور عليها إجراءات منهجية كثيرة المداخل والمستويات، وجهداً دؤوباً يتوجب على الباحث أن يبذله كي تفك القصيدة مغالقها، وكى تطلع قناعها عنها، وكى يبدى جسدتها الكثيف شفافيتها، ويفصح، تالياً، عن النصوص الغائبة فى ثنايا طبقاتها، وخلابها.

إن سطح القصيدة هو، دائماً وباستمرار، مدخلنا الوحيد إلى أغوارها وذلك على نحو ما هو (الدال) مدخلنا الوحيد للعثور على (المدلول). غيّر أن هذه الحركة الأفقية بين الدال والمدلول لاتمكننا من العثور على ما يجاوز الدلالة السطحية المباشرة، وهى الدلالة التى ينبى أن نشك فى إمكان أن تكون هى أقصى ما تسمى القصيدة إلى أن توصله إلينا، ولاشك أن ما من شىء قادر على توليد «التساؤل» غير «الشك»، فإذا نشك فى إمكان أن يكون «الدال اللغوى» قابساً فى القصيدة على الإيحاء، بما هو أبعد من «المدلول المعجمى»، فإن علينا،

تفضى أية محاولة تكتفى بتقصى التأثيرات المباشرة لكتاب (ألف ليلة وليلة) على القصيدة العربية الحدالية المعاصرة إلى توليد انطباع أولى مؤداه أن «هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقوداً فى شعرنا المعاصر»^(١). وعلى الرغم من أن بعض الدراسات قد تبنت هذا الانطباع وحولته إلى استنتاج، ثم أقامت عليه فروضا أخرى، واستخلصت نتائج تتعلق بمدى حضور وهيمنة المصادر التى استلهمها الشعراء وهم يصوغون قصائدهم، نسيجا وبناء، فإننا نملك من المعلومات ما يؤهلنا للتقدم بفرض هو على النقيض تماماً من ذلك الفرض الشائع.

ولعل أهم مصدر لتوليد هذه المعلومات يتمثل فى عدم الاكتفاء بتقصى التأثيرات المباشرة وتجاوزها إلى تقصى التأثيرات غير المباشرة، الغامضة والخفية، تلك التى

* ناقد وباحث، فلسطينى.

ذلك القناع الكلى الذى يحتضن جميع الأقنعة التى ترتديها القصيدة: اللغة.

وإذ يقتضى نزع قناع اللغة نزع قناع الجاز، وغيره من الأقنعة التى ترتديها القصيدة: الإيقاع، البنية النحوية، الصوت، المحسنات اللفظية ... إلخ، فإن ذلك يقودنا إلى منطقة الميتافيزيقية، ويدخلنا الطبقات العميقة للقصيدة ويفتح أفقاً لفض جانب من أسرارها، وذلك عبر تحويل الدلالة المتولدة على أى مستوى من المستويات إلى دال قابل لتوليد دلالة جديدة، وهكذا دواليك، ولعل فى هذه الحركة الرأسية، وما يمكن أن تقدمه من نتائج، ما يوضح جانباً من مغزى القول الشائع فى النقد الحديث بصدد انطواء النص المنفرد على ما لا يتناهى من النصوص، والدلالات.

وفى ضوء ما سبق، فإننا نستطيع أن نقول إن اعتماد الإشارات والعلامات التى تمثل «بؤر تناس» ماثورة على سطح نص القصيدة، باعتبارها مؤشرات دالة على تأثر الشعر الحديث بـ (ألف ليلة وليلة) هو الذى ولد الانطباع بأن أثر هذا الكتاب ضعيف جداً ولا يتجاوب مع ما يتطوى عليه من خصب وغنى، ولعلنا نستطيع أن نستبدل هذا الحكم بفرض آخر: محض فرض، وهو أن كتاب (ألف ليلة وليلة) قد حقق لنفسه - من حيث هو نص مصدري قابل للاستلهام والتوظيف - حضوراً ضعيفاً فى القصيدة العربية المعاصرة، غير أنه، فى مقابل ذلك، لم يكف عن الغياب فى نسيجها، وفى بنيتها العميقة، محققاً لنفسه غياباً غنياً فيها.

ونحن حين ننظر إلى (ألف ليلة وليلة) باعتبارها مشروع مكتبة شعبية شاملة، توخبت «إدارتها» أن تضيف لأرففها، باستمرار، ما ينسجم مع توجهاتها المعلنة، أو الخفية، أو باعتبارها كتاباً موسوعياً، هو أشبه ما يكون بـ «صندوق الحواوي» لأنه قائم، أصلاً، على محاولة مفتوحة لتجميع وحفظ ما لا يروى على الحصر من

والحال هذه، أن نشك فى إمكان أن يكون فى نشر الكلمات والألفاظ، والإشارات والرموز، أو الأحداث والوقائع والصور، العائدة مباشرة إلى هذا النص المصدري أو ذاك، ما يدل على تأثيره الفعلى، الحيوى، فى هذه القصيدة أو تلك، فقد تمتلئ القصيدة بمفردات ومصطلحات مستقاة من النصوص الصوفية، أو الحكايات الشعبية، فى حين يؤكد التحليل المعمق فقدان صلتها بالتصوف أو بالأدب الشعبي، فلا تكون القصيدة «قصيدة صوفية» أو «قصيدة شعبية» مثلما لا تكون القصيدة التى تمتلئ بإشارات أسطورية، قصيدة أسطورية، أو «أسطورة»، بالضرورة.

يمرّج التحرك الأفقى على سطح النص عن اقتناص الجوهر الخفى المتخفى خلف الكثير من الأقنعة المترابكة، وهو الأمر الذى يعنى أن التأثر المباشر ليس تأثراً جوهرياً دائماً، قد يستتبع بتأثر جوهري عميق، وقد لا يستتبع، فيظل سطحياً يتحرك على مستوى العلاقة الأفقية بين الدال والمبدول، أى على مستوى علاقات الحضور: حضور النص المصدري فى نص القصيدة وفى إطار تجل واحد من التجليات المحتملة لقانون التناس، هو التجلى السطحي الذى يتبدى من خلال ما يمكن أن يسمى بـ «التناس المعجمي» أو «الاقتباس» أو «الاستشهاد» أو «التضمين المباشر» أو ما شابه ذلك.

ولئن كانت الحركة الأفقية التى تتبنى قراءة تقليدية للنص تصلنا بهذه الآليات، فتخلق إمكان اكتشاف آليات أخرى، فإن الحركة الرأسية التى تؤسس قراءة حدائية للنص، وتتأسس بها باعتبارها قراءة مسكونة بالشك والتساؤل، تستمتع بلذة القراءة، فيما هى مأخوذة بلذة الاكتشاف وتوسيع عالم النص، وهى وحدها الكفيلة بفتح إمكان تعرف آليات التناس التحتى العميق، أو لنقل «تناس الغياب» الذى لا يمكن أن يتبدى إطلاقاً على سطح النص؛ لأنه غائب فيه، يتوارى عن الأبصار المسلسلة على نقطة أفقية محددة لاتعمدها، ويتخفى خلف

الشخصية الجماعية .. محققة في أدب الماضي، وأصالة الجيل الحي^(٢). ولئن كان كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يقل أهمية عن أى من «عمدة التراث الإنسانى المتخلو» فى احتضانه التقاليد والأعراف الأدبية التى نمت وتطورت فى ثقافات مختلفة، وأعيدت صياغتها فى سياق الثقافة العربية - الإسلامية خلال حقبتها المحورية، فإن انفتاح الشاعر المعاصر عليه كفىل - بالتضافر مع عناصر أخرى، وفى ظل موقف كيانى حداثى من الحياة والعالم - بتحقيق تلك الاستمرارية الإبداعية، مثلما هو كفىل بتسهيل مهمته المسكونة بغايات التجاوز والتخطئ: تجاوز إجابات «المدرسة» الكلاسيكية عن سؤال الحداثة الشعرية، وتخطئ الصبغ التى قدمتها «المدرسة» الرومانسية أو «المحاولات» التجديدية المغلفة بخلاف شفاف من النظرات والتجارب الرومانسية والبرناسية والرمزية^(٣)، فى سياق الإجابة عن السؤال نفسه، والاستمرار فى تجاوز المنجز الشعرى الذى يحققه الشاعر الحداثى نفسه أو غيره من الشعراء الحداثيين، وتخطئه دائماً نحو منجز جديد، قصيدة جديدة، جواب جديد عن سؤال تجديد الشعر الذى يولد تحت أعطاف كل جواب.

يستطيع الشاعر، باستلهامه (ألف ليلة وليلة) أن يوظف القديم، المزغل فى القدم والمتواصل على مدى الأزمان، فى تجديد الحياة وتجديد الشعر، إذا ما توفر له وعى نظرى يقارب الماضى برؤية نقدية وبموقف كيانى عميق من التراث وواقع الإبداع، موقف كيانى يجدد الماضى فيما هو يسمى إلهي تجديد الحاضر وينطلق بإهاب جديد نحو مستقبل يجمع.

ولمنا نستطيع أن نتبين الخطوط، أو المجالات التى يمكن أن يتحرك عليها كتاب (ألف ليلة وليلة) للإسهام الفاعل والثرى فى تحديث الشعر والإبداع، من خلال توقفنا عند مجالات ثلاث هى: الموقف من التراث، موضوع القصيدة، بناء القصيدة.

نصوص تعود إلى ثقافات شعوب عدة، وإلى مراحل حضارية مختلفة تبدأ من أبعد المراحل غوراً وتتواصل حتى أقربها إلينا، ونحن نرى إليه باعتباره منبعاً خصياً تم استلهامه كتابةً وإبداعاً فى كثير من النصوص التى صارت، بلورها، نصوصاً مصدرة بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، قابلة للغياب فى النص الذى يبدعه، حين نعمل ذلك، وتتابع ما يمكن أن يتطوى عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من خصائص وميزات تؤهله، باستمرار، لأن يكون مصدراً مهماً لا غنى عنه للكاتب والمبدع: رؤاها وقاصا وكاتباً مسرحياً وشاعراً وموسيقياً وفناناً تشكيلياً ومخرجاً مسرحياً أو سينمائياً أو تليفزيونياً.. إلخ، فإننا نستطيع أن نتبين الكثرة الكثيرة من الفنون والطرائق والأساليب، المباشرة وغير المباشرة التى يث كتاب (ألف ليلة وليلة) نفسه من خلالها كى يصل إلى المبدع والقارئ، وكى ينسرب فى نسج ثقافتنا، وإبداعاتنا، وحياتنا اليومية.

ولعل هذا الانسراب، الواضح والخفى، أن يكون هو أحد أهم الأسس التى دفعت الشاعر - والمبدع عموماً - إلى استلهامه وتوظيف معطياته، كأنما هو يريد من خلال قصيدته التى تفعل ذلك أن يتواصل معنا عبر تسليط الضوء على المناطق الممتعة فى لاوعينا، أو تلك المهوشة فى وعينا المهوش، وأن يضيئها بدلالات جديدة، تصدنا، أو تعمق رؤيتنا للتفاصيل الصغيرة، المهمة، التى تغيبها الحياة اليومية عن أبصارنا، وبصائرنا.

وإذ يتطوى كتاب (ألف ليلة وليلة) على ما يساعد الشاعر على تحقيق تواصل بالقارئ من خلال القصيدة التى تستلهمه، فإنه يتطوى، فى الوقت ذاته، على تحقيق التوصل دور الإخلال بالمتعضيات الفنية للشعر، ذلك لأن الانفتاح على التراث التاريخى والإبداعى القومى والإنسانى باعتباره المجال الذى يمكن عبر التواصل معه، واستلهامه، أن نحقق ما تسميه ت.س. إليوت «استمرار الإبداعية الأدبية»، أى تلك الإبداعية التى تقوم على «توازن لاشعورى بين التقليد بمعناه الأوسع - وهو

الموقف من التراث:

يعتبر الموقف من التراث أحد أهم المنطلقات التي حكمت توجهات حركة الحداثة الشعرية العربية؛ حيث دعت هذه الحركة، منذ البدء، إلى «وحي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة، وتقويمهما كما هي، من دون حذف أو مساية أو ترده»^(٤)، كما دعت الشاعر إلى عدم الاكتفاء بالتراث القومي والانفتاح على التراث الإنساني «كي لا يقع في خطر الانكماش» كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي^(٥)، وكي يتمكن من توسيع دائرة علاقته بالتاريخ الإنساني، والتجربة الإنسانية عبر «الغوص إلى أعمال التراث الروحي والعقلي الإنساني وفهمه وكونه [كذا] والتفاعل معه»^(٦). وذلك لأن مثل هذه الرحلة العميقة الموهلة في التاريخ والتراث هي وحدها الكفيلة بتمكين الشاعر من تخطي النظرة الرومانسية للطبيعة، بل من تخطي الطبيعة نفسها «والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فضالة زائلة»^(٧).

وإذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره أحد الأعمدة المهمة، ليس في التراث العربي فحسب، بل في التراث الإنساني، لأنه يتضمن أساطير وحكايات ووقائع وأحداث ومكونات أخرى كثيرة، عربية المصدر والصياغة، أو غير عربية المصدر ولكنها عربية الصياغة، أو كلا الأمرين معا، مع الانفتاح الدائم على صياغات محتملة عربية وغير عربية، فإننا نستطيع أن نقرأ في هذا الكتاب تجليا أصيلا وتحقيقا فعليا، مضيقا، لدعوة الانفتاح على الثقافات المختلفة وامتصاصها وتحويلها بما يتلاءم مع حاجات الإنسان والحياة والإبداع، فشمعة في (ألف ليلة وليلة) قراءات عدة، مختلفة المناظير، لتراثات وثقافات مختلفة، تقف في خلفيتها - أي القراءات - حاجات وأغراض متنوعة، متباينة، ومتباعدة الأزمان.

إن تواصل الشاعر العربي الحديث مع (ألف ليلة وليلة)، المصاغ عربيا، يفتح أفقا واسعا أمام تواصله مع حقول وسياقات عدة لا تعود إلى التراث العربي - الإسلامي - فحسب، بل إلى رؤية عربية - إسلامية فضفاضة، مفتوحة الأكماد، لتراث الأم والشعوب الأخرى، وللثقافات وللدنيات المختلفة على امتداد الأزمنة والأحقاب، وبدءا من المراحل الأولى: الأرواحية، الطوطمية، والأسطورية المسكونة بالوثنية والديانات الدنيا، مروراً بمراحل الديانات العليا، المسكونة بدورها بالأساطير، وصولاً إلى الحقبة المحورية الأولى التي انفتح فيها الوعي الإنساني على العقل والتمدن، والتي أرسيت فيها الأسس الفكرية للإنسانية، وإلى الحقبة المحورية الثانية التي تحققت في ظل الحضارة العربية الإسلامية، التي خلالها أنجزت النواة الأولى للنص المفتوح: (ألف ليلة وليلة).

وفي ظل هذه الخصائص التي يمتاز بها هذا الكتاب، فإن الشاعر لا يحقق تواترا عميقا بروح الشعب أو بالشخصية الجماعية للشعب التي صاغتها حكايات تجرئ على الألسنة، أو تكتب بماء الذهب، أو تخط «على أمابق البصر» فحسب، بل إنه يحقق تواصل بالروح الإنسانية، بالشخصية الإنسانية التواقعة دوماً إلى الحرية، وتجديد الحياة، وإسقاط التراتبات الاجتماعية أو المنصبة الزائفة، وإشاعة المناخ الديمقراطي وبناء عالم مسكون بالفرح، شبيه بملك العالم الذي ينشأ من ثنابا الكلمات والأحداث والوقائع ومن حركة الشخصيات والأبطال الذين يتجولون في هذا الكون الأدبي الشاسع، كأنما هو يتتبع الصغير العابر بالأنغام والمغامرات والبهجة، المليء بالتجارب المريرة التي تدخل الإنسان في ضيق باهظ سرعان ما يعقبه، بفعل لآكاء الإنسان وقدرته غير المحدودة على التجاوز والفعل، فرح وسرور يتجلبان في مهرجان كوني تشارك فيه الطبيعة أفراس الإنسان، ويسعد فيه الإنسان بفرح الطبيعة.

موضوع القصيدة:

أن يحقق لنفسه وجوداً وهو في حالة كمون وثبات. إن الكمون اسم آخر للغياب والموت.

وإذا يقرأ الشاعر أقنعة (ألف ليلة وليلة) ووجوه أبطالها، أو يقرأ غيرها من النصوص التراثية: التاريخية والإبداعية، وهو مسكون بموقف حدالي كيانى، شاك ومتسائل، محاور ومتفاعل، فإنه يستطيع أن يقرأ فيها، وفى تحولاتها، وجوه البشر الذين يعيشون الحياة التى يعيشها، فيصل الماضى بالحاضر، المنتهى بالامتنهى، يفتح اللحظة المعيشة فى الحاضر على الماضى، يكشف ما تسرب من الماضى فى نسج الحاضر، ويهيئ نفسه للانطلاق صوب مستقبل يتجاوز ويتخطى، فتكون كل لحظة قادمة شكلاً من أشكال المستقبل المفتوح على التعدد والاحتمال، على الحيوية والتجدد، كأنما هو مستقبل واحد، له «ألف وجه ووجه» فلا تكف أصابع الإنسان أبداً عن نسج ملامح وجهه الآتى الذى يعد دائماً بوجه يبعث.

هكذا يستطيع أن يجعل من الإنسان فى خصوصيته وعموميته، فى تناهيه ولاتناهيته، «الإنسان فى الله وفرجه، خطيئته ونوته، حزيته وعبوديته، حقايره وعظمته، حياته وموته...» الموضوع الأول والأخير^(٨)، والبطل الوحيد الذى يخوض التجربة المروية فى القصيدة؛ التجربة التى تفتح نفسها على أشواق الإنسان وتطلعاته، فتعكس صيرورة تجاربه ومصارفه، وتجلي وجوهه، وذلك «لأن كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هى تجربة مخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم»^(٩).

هكذا يتجيد الشعر فيجدد الإنسان كى يجليد الحياة.

هكذا لا يتجدد الحاضر ولا يبعث المستقبل دون تجليد الماضى وللهاب الحاضر برؤية حدالية إنسانية تطل كل شئ .. كل شئ.

الإنسان: ذكراً وأنثى، بحالاته المتنوعة وبتماثيله الطبقية المتباينة، وبتناقضاته وأشواقه، بسكونه ومغامراته، بتعاسته وفرحة، بمراوحته الدائمة بين الخير والشر، الحياة والموت، بمغامراته الكاشفة، وإنكشافاته الفاضحة، أو المضبغة، بعلمه وجهله، بفاعليته وعجزه، بسقوطه وارتقائه، بمواجهته الدائمة لأحلامه وكوابيسه، وللعوالم الغامضة التى تسكن أعماقه، فيجليها فى الواقع النصي كى يحسن إضاعتها والعبور فيها كاشفاً ذاته أمام ذاته، هذا الإنسان هو البطل الذى يجوس عوالم (ألف ليلة وليلة) ويخوض التجارب المروية فيه، إنه ذلك الوجه للنسوخ من آلاف الوجوه لأنه الوجه الذى خطت عليه آلاف التجارب علاماتها، وبدمغتها دمجته، وبوشمها وشمته.

إنه، إذن، الوجه الإنسانى الكلى، فى ملامحه نقرأ حكاية الإنسان مع الحياة، منذ ما قبل السقوط إلى ما بعد الموت، إنه الوجه - الدائرة - تلك التى تنغلق على نفسها تفصل متنهاها بمتنهاها، وتجعلك تقرأ مبتداها فى ثنائيا منتهاها، إنه الوجه - الأبد، يحتضن الأزمنة فيجعلك، إذ تتسع، تعيش ماضى الإنسان وحاضره، وملاحم مستقبله فى لحظة أبدية واحدة، تتجسد خطوطاً متشابكة فوق وجهه هو الوجوه كلها، وهو الهوية العميقة للإنسان فى تحولاته: الذى كان، والذى يكون، والذى سيكون. يتجول الشاعر فى هذا المجال الحيوى النادر، الذى لا ينفد له عطاء، يقرأ ملاحم وجوه أبطال الحكايات والشخصيات المانحة والماتعة، الخيرة والشريرة، فيشكل ملاحم ذلك الوجه الإنسانى الكلى، يستخلص جوهر هويته وماهيته، فيكتشف أن هوية الإنسان تكمن فى صيرورة الحياة وتحولاتها، تلك التى يخلقها هو، وأن جوهر هذه الهوية كامن فى الحركة لا فى الثبات، فى اللغز الكاشفة لا فى الركون الممتع، فليس من معنى أو مغزى، من هوية أو جوهر، يمكن أن يعلن عن نفسه أو

وهكذا يكون لمصدر تراثي قديم أن يجلد حياة
إبداع معاصر.

بناء القصيدة:

يستطيع الشاعر أن يعي تراثه، وأن يفرص في
أعماق التراث الإنساني، ليستوعبهما، ويحاورهما، ويحدد
موقفا منهما، ويستطيع أيضاً أن يجعل من الإنسان محوراً
تدور حوله قصيدته، وكل شعره. غير أن هذه القصيدة،
وهذا الشعر، قد يتحولان إلى مجرد «بيان نظري» أو وعاء
يحتوي أفكاراً ومقولات مباشرة، لا يصلها بالشعر غير
ذلك الرنين الزائف الذي يحققه الوزن الشعري الذي
يمكنه أن يكون وعاء يحتوي مقابلاً نحويًا أو صرفيًا أو
سرديًا تاريخيًا أو منشورًا سياسيًا، لذلك دعت حركة
الحدثة، ومنذ البدء، إلى «تطوير الإيقاع الشعري وصقله
على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية
قداسة»^(١٠). ونظراً لأن المضمون الجديد الذي يحتضن
كل المضامين الممكنة هو، في التحليل الأخير: الإنسان،
ولأن هذا الإنسان هو التجربة التي يخوض، والإنجاز الذي
يحقق، والمصير الذي يلاقي، فإن القصيدة، إن أرادت أن
تركز نفسها شعرياً على الإنسان، مدعوة لأن تكون
قصيدة تجربة، قصيدة حياة، فلا تقلم لنا الحياة في
مقولات مجردة بل في صور حية مجسدة، تتحرك في
عالم مليء بالأضواء والألوان والتحويلات، وتتحرك، فتكون
هي القصيدة - الشعر، ولا تكون هي المقال الموزون
المقفى.

ولا ريب أننا، ونحن نبحت عن الحدثة في كل
شعر قديم أو معاصر، نستطيع أن نرى التجربة وهي
تتجسد في صيرورة القصيدة مثلما نستطيع أن نرى
القصيدة وهي تتخلق في صيرورة التجربة، فالشعر، أياً
كان زمنه، وأياً كانت المدرسة التي يوسم بالانتماء إليها،
هو دائماً: الشعر، الذي يتجاوز نفسه، والذي يتألى على
التحقيق والتأطير؛ ذلك لأننا ونحن نرى الشعر ينطق

كبي يجاوز ما سبقه ويتخطى نفسه، نستطيع أن نتلمس
المبدأ الذي يحرك خطواته باتجاه الحدثة، وليس هذا المبدأ
غير التجريب الذي ينطوي على مفهوم مؤداه أن: «الفهم
الخيالي المكتسب من التجربة المباشرة هو الفهم الأساسي
والأكيد، في حين أن التأمل التحليلي الذي يعقبه، أمر
ثانوي، وموضع جدل»^(١١)، وهو الأمر الذي يعني أن
الشعر - التجربة هو شعر «مبنى على أساس علم التوازن
المعتمد ما بين التجربة والفكر، ... شعر لا يجعل ما
يقوله فكرة، بل تجربة يمكن أن نستخلص منها فكرة، أو
مزيداً من الأفكار، باعتبارها تبهيرات مثيرة للجدل»^(١٢).
وهل ثمة من غاية للحدثة غير إثارة الجدل المعنى
والجدد؟

حين تصبح القصيدة قصيدة تجربة، فإنها تفتح
على الإنسان والعالم، تتحرك في الماضي والحاضر
والمستقبل، وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم
بخصوصيتها في الوقت الذي تحتضن فيه جوهر التجربة
الإنسانية الكلية، وليس للقصيدة أن تفعل ذلك بمعمل
عن سعيها الدائب وراء ما هو نموذجي ومتكرر، فذلك
دينث الشعر وناموسه، ولا يستطيع الشاعر المعاصر أن يعثر
على هذا «النموذجي» و«المتكرر» بما في ذلك النماذج
العليا والأنماط الأصلية إلا في الترات التارخي
والإبداع على اختلاف حقوله وسياقاته، ولأن «النماذج
العليا تكون أوضح ما تكون في الأدب التقليدي: أي في
الأدب المطبوع، البدائي والشعبي»^(١٣)، فإن الشاعر المجيد
هو ذلك الذي يوغل في أعماق التراث القومي والإنساني،
ويكسر الحدود الزائفة التي أقيمت لتفصل، على نحو
قاطع وحاد، بين الأدب التقليدي والأدب المعاصر،
وعندما يفعل الشاعر ذلك، وهو غالباً ما يفعله، وعندما
يتابعه، تصبح (ألف ليلة وليلة)، مثل غيرها من النصوص
الأسطورية والفولكلورية، مجرة من مجرات الكون الأدبي،
أو كوناً أدبياً مصغراً، فتتغير نظرتنا لهذا الأدب، وتتغير
طرائق قراءتنا إياه، ويصبح بمقدورها، والحال هذه، أن

العقلي والتسلسل المنطقي»^(١٥)، ودفع القصيدة إلى السفر في مدائن الأعماق بدلا من تلمس خطوات متعثرة على سطح الفات والعالم، واستبدال الغنائية الكونية بالغنائية الذاتية، أو الذاتية، التي تغلق صوت الشاعر على صده.. تلك جميعاً من أعماق الأسس التي انطلقت القصيدة الحديثة منها كي تكون قصيدة الإنسان في الحياة، والحياة في الإنسان، وكى تعبر، بصدق فني، وبشاعرية صافية عن «التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه - أي بعقله وقلبه معاً»^(١٦)، وعن روح الإنسان في العصر الذي يعيش، وعن روحه في كل العصور.

وكى تكون القصيدة تجربة، فإنها مدعوة لأن تكون مجالاً حيواً لصيرورة التجربة، إنها مدعوة لأن تكون قصيدة الطبقات المتعددة لا قصيدة السطح، قصيدة الأصوات المتفاعلة والأصوات المفتوح، لا قصيدة الصوت الواحد والأنا المنغلقة، قصيدة اللباس والتعددية، لا قصيدة الإحالة المفردة، والدلالة الواحدة، إنها مدعوة لأن تكون القصيدة - التجربة، وذلك بالمعنى الذي يجعلها تجربة في الحياة وفي الشعر، في آن.

وكى يوسع الشاعر آفاق الحياة، وآفاق الشعر، فإنه يقرأ: يقرأ الماضي في حدود زمانه وفي نسيج الحاضر الذي يعيش، يقرأ الحاضر في نسيج الماضي وفي حركة تحولاته الوانة، يقرأ المستقبل برؤية تلهب الحاضر وتعرف الماضي وتنبئ بالذي يجرى.. هكذا يفتح الشاعر على التراث، بأوسع معانيه ومجالاته، ويغل في الكون الأدبي الشاسع، قارناً الحياة في النص، والنص في ضوء الحياة، فيعثر في التراث على القديم الذي توارى، ويكتشف أن في بعض هذا القديم قديماً يشع بألق الجدة والحداثة، قديماً - جليلاً يعيش في الكتب ولا يولد فينا، أو يواريه نقل الحياة في أغوارنا البعيدة. يقرأ الحياة فيجد بالقديم الميت جثثاً تتفحم ويزكم عفتها الأنوف، فيما دخانها

تكشف الطبقات الكامنة تحت أي نص إبداعى جديد، وأن نضج الخطوط القديمة التي تنسرب في نسيجه المبتكر، فنحقق كلا الاستمراريين: الإبداعية والقراءة، نبدع القصيدة في وهج القراءة، ونقرأ القصيدة في ضوء الإبداع، نقيم الإبداع على القراءة: قراءة النصوص وقراءة العالم، قراءة الواقع وقراءة الأزمنة، ونقيم القراءة على الإبداع، فنذكر كم هو واسع عالم النص، وكم هو رحب العالم الذي يضمه الشاعر ويدعونا كي نميش فيه.

وإذ نستدعي القراءة الحديثة - الإبداعية لنص من النصوص استبدال البحث في التجربة والدخول في صيرورتها، بالبحث عن الموضوع، واستبطان مواضيع ورؤى ودلالات كثيرة، بتعقب آثار موضوع واحد أو فكرة وحيدة، فإن في هذا ما يجعل من القصيدة الواحدة كوناً أدبياً مصغراً لكون أدبي كامل، بحيث يمكننا، ونحن نوزل في طبقات القصيدة وأعماقها، وتتحرك: أفقياً ورأسياً في مساحاتها، وفي جميع أبعادها، أن نحصل على «شاشة حرة كاملة بالقطاعات قصيدة... واحدة، وتتبع نماذجها العليا على امتدادها في بقية الأدب»^(١٧)، وفي النصوص التصويرية المختلفة. ولا ريب أن مثل هذه القراءة المنتجة، الفاعلة والمولدة، ستدفعنا إلى إعادة النظر في كثير من الأحكام الانطباعية التي شاعت في حياتنا النقدية، ومن بينها ذلك الحكم المطلق يفقدان أثر (ألف ليلة وليلة) في الشعر العربي الحديث ١

إن استبدال الإيقاع الحيوي للذات الإنسانية، ولوقع خطواتها، وصيرورة تجربتها في الكون، بالوزن الرتيب، واستبدال التجسيد بالتجريد، الصور الحسية الحيوية بالعبارة المجازة، والمقولات الجامدة، والمقولات المجردة، اللغة الطازجة البكر باللغة التي استنزفت حيوتها، ونفذ ضوؤها وأشرفت على الموت، وإقامة بناء القصيدة على الوحدة العضوية لا الموضوعية، على «وحدة التجربة والوجد العاطفي العام، لا على التتابع

الأسود يخلق أفق الضوء والنور، ويمتص إشعاعات الفكر المنير التي تحاول إضاءة عيون الحياة كي ترى الإنسان، وكى يراها.

حين يقرأ الشاعر الحياة في نص، والنص في الحياة، فإنه يصل النص بالنص، والحياة بالحياة، ويرسم تلك القسرة الأبدية اللامتناهية التي تصل الإنسان بالإنسان وتفتح الحياة على دورتها الخالدة مؤكدة انتصارها الدائم على الجمود والموت .. هكذا تسكننا قصيدة التجربة جناح الطائر، تقذفنا في موجات البحر، وتطلق تحت أقدامنا عواصف الريح، تصوء الماضي برؤية الحاضر، وتغذي الخطو صوب الآتي، فتصوِّغ زمانها الذي هو الأزمنة كلها، وتطلق صوتها الذي هو صوت هذا الإنسان المتعين والذي هو، في الوقت ذاته، صوت إنسان جوهرى ومطلق.

يسافر الشاعر بحثاً عن النماذج العليا والأنماط الأصلية، عن الصور الحيوية، والأخيلة الملهمة، والأجواء الأليفية - الخريفة، والرموز القابلة لامتصاص لراء الدلالات، والرؤى الفياضية بألق الحياة، فيوغل في الحاضر والماضي، يقرأ الحياة ويقرأ النص، يقرأ تراثه القومي والإنساني بشاعرية المفكر وفكر الشاعر، ولا يكون أمامه إلا أن يدخل ذلك الكون الأزلي ليمكث في رحابة (ألف ليلة وليلة)، وليعود منه محملاً بالكنوز: لقد وسع الكون الذي يمكن لخياله المبدع أن يتحرك فيه حراً طليقاً، واختزن من الصور والرموز، والأجواء واللغات، والنماذج العليا والأنماط الأصلية، والأحداث والوقائع والصراعات والتحويلات والتجارب والمصائر، والشخصيات والكيونات الإنسانية والأسطورية والخرافية، بنماذجها وأنماطها التي تهب على الحصر، والأحلام والكوابيس، والمدن والبيوت والأزقة والشوارع والأسواق والحوادث، والسموات والهضاب والجبال، والطيور والحيوانات والمخلوقات العجيبة، وكل شيء... كل ما يمكنه، في إطار إبداع أصيل يصهر ويحول، من إقامة البنى التي تكفل

للقصيدة أن تكون قصيدة تجربة: البنية الموضوعية، الدرامية، والرمزية.

هكذا يمكننا أن نرى أثر (ألف ليلة وليلة) في القصيدة المعاصرة، وبخاصة الحدائية، عندما نكتشف الآليات التي تتصافر لتصوغ البنية الكلية للقصيدة عبر تشكيل بناها الثلاث متعددة المستويات. ولأن عمليات التحويل التي تنجزها هذه الآليات لا تبدى على سطح القصيدة، بل تشتغل في أعماقها، فإن الاكتفاء بقراءة السطح واعتباره مبتدأ القصيدة وخبرها كفيل بإغلاق البحث على دائرة التأثير السطحي المباشر، وكفيل، نالها، بتوليد ذلك الاستنتاج الذي يؤكد غياب (ألف ليلة وليلة) عن القصيدة المعاصرة: نسيجا وبناء.

وإذ نكرس الصفحات التالية لقراءة أثر (ألف ليلة وليلة) في القصيدة المعاصرة من خلال مدخل نوعي هو: قصيدة القناع، فإن تحليل القصائد الذي سنحاوله، كفيل بإضاءة بعض جوانب التأثيرات غير المباشرة التي تتجاوز مسألة استدعاء أسماء الشخصيات وتجاربها، إلى تسمية الأقمعة وبناء تجاربها، إلى تحريك القصيدة - التجربة على مستويات عدة، تصلنا، على نحو خفي، بعالم (ألف ليلة) والتجارب المروية في حكاياته، بحيث تبدى الآثار التي يشم بها هذا الكتاب جسد القصيدة، مثلما تتكشف انساباته الخفية في نسيج خلاياها، وفي وشائج روحها.

قصيدة القناع وألف ليلة وليلة

حري بنا قبل أن نلجأ إلى تقديم قراءة محتملة للقصائد التي استدعت أسماء وتجارب أقمعتها، كليا أو جزئيا، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، من (ألف ليلة وليلة)، أن نبادر إلى توضيح بعض جوانب المفهوم الذي ينطوى عليه مصطلح: «قصيدة القناع». وإذ لا يحتمل المقام دخولا في التفاصيل المتشعبة لهذا المصطلح، فإننا نحيل القارئ إلى الدراسة الرائدة، العميقة، التي قدمها

أعمق الخصائص والمميزات التي يمكن أن تتطوى عليها تلك القصيدة.

وقد تمكن كاتب هذه السطور - بعد رحلة سفر طويلة في متاحف الشعر العربي، بدءاً من الأربعينيات وحتى نهاية الثمانينيات، وفي ضوء إجراءات منهجية مختلفة، واختيارات مقصودة وعشوائية لما يزيد عن خمسين شاعراً وثلاثمائة ديوان - من استقصاء تجليات قصيدة القناع في المتن الشعري للقصيدة الحدائية المعاصرة، ومن إقامة ما يمكن أن نسميه «المتن الشعري لقصيدة القناع». وقد تبين أن هذا المتن يضم اثنين وخمسين قناعاً، يتوزعون على ما يقرب من خمسة وعشرين سياقاً مصدرياً وسعة وتسعين قصيدة - بما في ذلك القصائد الدواوين - موزعة على خمسة عشر شاعراً، أغلبهم من الشعراء الرواد أو المتميزين، كما تبين أن هذا المتن يضم ثلاثة أقنعة مستدعاة من حقل الحكاية الشعبية، وأن اثنين منها يعودان إلى (ألف ليلة وليلة) مباشرة، فيما يعود الثالث إليهما من خلال وسيط هو قصة فكاهية معاصرة موجهة للأطفال، تستلهم - دون أن تمن ذلك - إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة).

وتخوض الأقنعة الثلاثة تجارب مبروة في أربع قصائد، يخوض تجربة وينطق اثنان «السندباد»، فيما يخوض «الملك عجيب بن الخصيب» تجربة القصيدة الثالثة وينطقها، ويخوض «تجربة» القصيدة الرابعة، وينطقها. وتتعاقب القصائد الأربعة زمنياً، ومن حيث تاريخ النشر في الديوان، على النحو التالي:

١ - قصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوي، نشرت عام ١٩٦٠ في ديوان (النأي والريح).

٢ - قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» للشاعر خليل حاوي، نشرت عام ١٩٦٠ في ديوان (النأي والريح)، ولتمة إشارة إلى أن قصائد

جابر عصفور، والتي نشرت قبل حوالي أربعة عشر عاماً، على صفحات هذه المجلة، تحت عنوان: «أقنعة الشعر المعاصرة»، ونكتفى بأن نقتبس منها، هنا، ما يضيء فهمنا لهذا المصطلح، قبل أن نذهب إلى قراءة القصائد:

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز للمنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره... والقناع - لذلك - وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل، ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، له استقلاله؛ أعنى وسيطاً يفرض على القارئ تأنيلاً في الفهم، وتأملًا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى^(١٧).

ينطوي القناع، إذن، على إمكانيات مجرّدة كثيرة تمكن الشاعر من إنجاز كثير من التوجهات التي انطلقت حركة الحدائث الشعرية العربية كي تنجزها، ولا ريب أن التراث، بأوسع معانيه، يعتبر المصدر الخصيب لاستدعاء الأقنعة والرموز، ولقد كان لكتاب (ألف ليلة وليلة) آثاره وانعكاساته، الواضحة والخفية، على قصيدة القناع التي شكلت منذ الخمسينيات وحتى الآن ظاهرة لافتة، تواصلت حضوراً وتطوراً، حتى بدا الأمر كأننا إزاء قصيدة نوعية تحرك في إطار قصيدة التجربة، وتجلى

هذا الديوان قد كتبت خلال الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨.

٣ - قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبد الصبور، نشرت في ديوان (أحلام القارس القديم) عام ١٩٦٤.

٤ - قصيدة «المرتدس» للشاعر معين بسيسو، نشرت في ديوان (جئت لأدعوك باسمك) عام ١٩٧٢.

وإن كنا نقرأ في هذا التعاقب دلالة حضور (ألف ليلة وليلة) على امتداد عقدين متواصلين، في المتن الشعري العربي لقصيدة القناع، فإننا نقرأ دلالة الضمنية التي تشير إلى غياب (ألف ليلة وليلة) في كثير من القصائد التي تغطي عقود الشعر العربي بدءاً من الأربعينيات وحتى الآن، وإذ يحتاج تأصيل هذا الفرض إلى استقصاءات وتحليلات متأنية، ليس مجالها هنا، فإننا نعلقه فرضاً، ونذهب إلى قراءة النصّ الأربعة، في إطار محاولة تنوخي اكتشاف بعض التأثيرات المباشرة، وغير المباشرة، لـ (ألف ليلة وليلة) عليها، عبر تقديم مقارنة نظرية موجزة نضئ قراءتنا للنصوص باعتبارها قصائد تجربة، قناع.

القناع: الشاعر والشخصية، التجربة والنص

تتسم قصيدة القناع بخصيصة رئيسة، هي أقرب ما تكون إلى علامة فارقة، تميزها - على مستوى الصوت - عن غيرها من القصائد التي يهيمن عليها ضمير المتكلم: «أنا»، وهي تنطق صوتاً يتجاوز الإحالة المباشرة إلى الشاعر، وتتمثل هذه الخصيصة، العلامة الفارقة، في أن الصوت المسموع فيها، أو الذي يهيمن عليها، من حيث هي قصيدة قناع، يظل مسكوناً، على نحو غير مباشر، بصوت الشاعر، في الوقت الذي يظهر نفسه فيه باعتباره صوت شخصية أو كينونة مغايرة للشاعر.

ويفضي الجدل الداخلي بين ظاهر الصوت وباطنه، بين المفارقة الظاهرية والمحايدة الباطنة، إلى توليد التبرع العميقة لصوت متعدد الطبقات، وذلك على نحو يتجاوز مع تحرك القصيدة على مستوى تجربة الشاعر وتجربة الشخصية، ومع إنتاج هوية القناع: الذات الناطقة للقصيدة والمخاطفة تجربتها، من خلال صيرورة مفتوحة تتفاعل فيها أنا الشاعر مع أنا شخصية أو كينونة مغايرة. بحيث يقود تفاعلها إلى عثور الشاعر في القناع على هويته العميقة التي هي - في التحليل الأخير - هوية شخص ثالث، أنا ثالثة، متجاوزة كلا القطبين اللذين يشكلانها، ولا تكف عن الإحالة الظاهرة إلى نفسها، بوصفها أنا مستقلة، وهوية متميزة، وذلك لأن فكرة التقنع تدخلنا - على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر وأنا مغاير - في إطار ما يمكن أن نسميه بـ «ديالكتيك التوحيد» الذي يحدد آليات تحقيق تجربة من تجارب الرؤيا الداخلية، حيث يختار الشاعر شخصية تاريخية، أو إبداعية، أو كينونة طبيعية، بجفاف بعض خصائصها ومميزاتها، وتتفاعل معها باعتبارها ذاتاً فاعلة ومنفصلة لا موضوعاً أو شيئاً جامداً، حيث يفضي هذا التفاعل بين أنا الشاعر والأنا المغاير، بين الأنا والأنثى: تجربة وهوية ومصير، إلى ميلاد تجربة ثالثة، هوية ثالثة، مصير ثالث، تكون جميعها تعبيراً عن «نحن»، لأنها ناجع تفاعل متعدد للمستويات بين القطبين اللذين أفضى تفاعلها إلى إنتاجها.

وإذ يتحرك دياكتيك التوحيد على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، من حيث التجربة والهوية والمصير... إلخ، فإن عملية تحويل هذا التفاعل الذي يجرى على مستوى الرؤيا الداخلية إلى نص، أي إلى قصيدة تجربة، هي مجال حيوي لاحتضان حركة هذا التفاعل وصيرورته وتحولاته، ولت «دلالته وإيحائاته الممكنة، تفتح الباب واسعاً أمام اشتغال آليات ما يمكن أن نسميه بـ «ديالكتيك التناسخ». ويبدو أن كلا

إلى تسميته كلياً للقناع، أو للدخول مع عنصر آخر يعود إلى أنا الشاعر في تركيب اسم جديد له، على نحو ما نلاحظ في بنية اسم قناع أدونيس: (مهييار الدمشق)^(١٩)، أو في بنى أخرى مشابهة.

ولعلنا نستطيع، في ضوء ما سبق، أن نشير إلى أن قصيدة القناع، على عكس غيرها من القصائد، تولد من عنوانها؛ فلذا ما كان العنوان في القصائد غير المقنعة، هو دائماً آخر ما يكتبه الشاعر وأول ما يواجه القارئ، فإنه، بالنسبة لقصيدة القناع، أول باستمرار، إنه الرحم الذي يحتضن ولادتها، ويكشف فكرتها التركيبية؛ وذلك لأن الشاعر لا يستطيع أن يبدع قصيدة قناع دون العثور على الأنا المغاير والدخول في تجربة رؤيا داخلية معه، وليس هذا الأنا للمفسر إلا الاسم الذي يطل علينا، دائماً باستمرار، في عنوان القصيدة، على نحو ما أطل على الشاعر قبل أن يبدعها.

إن العنوان، أياً كانت بنيته اللفظية والنحوية، هو المبتدأ الذي نعتز على غيره في نص القصيدة إنه شارة عبورنا إليها، يرتفع في فضائها كالشرا، تضيء وترشد، فتفتح أفق خطونا في أبنية النص ودهاليزه، وتشير إلى النص المصدري الأساسي الذي يتحرك في البنية التحتية للقصيدة والذي فيه تتحقق تجربة الأنا المغاير، القطب الثاني في تشكيل القناع، والنظير الموازي للشاعر. وعلى ذلك، فإن العنوان بعامه، وفي قصيدة القناع على وجه الخصوص، ليس مجرد مصاحب نصي تزييني، بل إنه حال أساسي، ضروري ومهم، من بين دوال النص الذي نحاول قراءته.. فلندخل القصائد الأربع من عناوينها، ولنبحث عما ينطوي عليه بنى هذه العناوين من وظائف، ولنختص - مع القناع - تجربة القصيدة.

وجوه السندباد:

يؤسس العنوان: «وجوه السندباد» مفارقةتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات

الديالكتيكيين: التوحد والتناص، ليساً إلا وجهين لمبدأ واحد هو مبدأ التفاعل الخلاق، بحيث يتبدى التقنع في الشعر توحداً على مستوى التجربة الداخلية، وتناصاً على مستوى الكتابة، فيجلى التوحد تفاعل الذوات وتداخلاتها المنتجة، فيما يجلى التناص تفاعل النصوص المعبرة عن هذه الذوات، والحاضنة لتجاربها وهوياتها المتحققة فيها، ويعكس صيرورة تجربة التفاعل هذه في مجال حيوى هو القصيدة - التجربة.

ويبدو أن فكرة التقنع، وتجربته التي تؤسس لانبثاق قصيدة القناع، قد أعطت لعنوان هذه القصيدة أهمية خاصة لكونه ينهض بأداء مجموعة من الوظائف التي يستحيل - أو يصعب - أدائها بطرائق أخرى دون الإخلال بمقتضيات البناء الفني، وذلك على النحو الذي يؤكد ضرورة أن يكون لقصيدة القناع عنوان يؤدي تلك الوظائف، ولعل هذه الفكرة تتأكد عندما نلاحظ أن القصائد غير المقنعة، وبخاصة تلك التي «تفتقر إلى الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها»^(٢٠)، تقبل الاستغناء عن العنوان، بينما لا يمكن لقصيدة القناع أن تستغنى عنه، وذلك لأنها تنهض على «فكرة تركيبية» يكتنفها العنوان: إيضاحاً أو إيهام، وتبنى النص على اشتغالها في نسيجه، وفي مكوناته المختلفة، وعلى تأسيسها لحركته متعددة المستويات: الزمن والتجربة، الشخصية والشاعر، التراث والقصيدة، الماضي والحاضر، الزمان والمستقبل، المتناهي واللامتناهي... إلخ، وهى المستويات التي يتجسرها تفاعل ديالكتيكي التوحد والتناص لحظة الإبداع.

تقف الوظائف الفنية التي يؤديها العنوان في خلفية تميز عناوين قصائد القناع - على تعدد بنائها اللفظية - بقاسم مشترك يوحدتها جميعاً، يتمثل في تضمن العنوان، أياً كان نمط بنيته، اسماً يحيل إلى الأنا المغاير الذي اختاره الشاعر للتفاعل معه قطعاً رئيساً في تشكيل القناع، وفي بناء تجربته، وصوغ هويته، وذلك بالإضافة

وإذ يفضي دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة؛ حيث لا نرى أماناً غير القناع، ولا نرى الشاعر طالماً أحسن التخفي خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التي يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التي عشناها، أو قرأناها في النصوص المصدرة، أو نرى إليها في صيرورة الواقع وتجارب الناس.

تتري قصيدة «وجوه السندباد»، مثلما هو الأمر في حكايات السندباد، على منطلق الرحلة - المفامرة، وفي إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجسدية الإنسان - التجربة، الإنسان - الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذي صاغ عناوين المقاطع التسعة التي تتكون منها القصيدة، وتكون التجربة؛ فثمة عناوين تؤثر إلى محطات أساسية: زمانية - مكانية في تجربة هذا السندباد القديم - الجديد: المقطع الثاني: «سجين في قطار»، المقطع الثالث: «مع الضحجر»، المقطع الرابع: «بعد الحصى»، المقطع الخامس: «جنة الضحجر»، المقطع السادس: «الأقنعة، القرنية، جسر وارتلو»، المقطع السابع: «في عتمة الرحم»، وثمة مقاطع ثلاثة أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التي خطتها التجربة والغربة وتحفيزات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجهاً منسوجاً من آلاف الوجوه - للدلالة على الكثرة كما هو حال (ألف ليلة وليلة) - وهذه المقاطع الثلاثة هي: المقطع الأول: «وجهان»، المقطع الثامن: «الوجهان»، المقطع التاسع: «الوجه السرمدى».

وعلى الرغم من تركيز بعض المقاطع على التجربة في صيرورتها، ومن تركيز بعضها الآخر على الوجه في تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه في المقاطع المكرسة للحدث المروي شعرياً، مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة في المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر

أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوة؛ فإذا يحيلنا حضور اسم السندباد في بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية في (ألف ليلة وليلة)، فإنه يحيلنا من حيث كونه وإراداً في عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتوكد، في ضوء هذه المفارقة، جدلية القديم - الجديد، التي مستحضرة بالضرورة، عن ميلاد سندباد ثالث، هو الذي سنتعرف تجربته في النص. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذلك الوجه الذي يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملاً ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم في الكون بحثاً عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة «وجوه»، مضافة إلى «السندباد»، في عنوان القصيدة، تضعنا أمام مفارقة نصية تجعلنا نتأهب لمخوض تجربة سندباد مغامر لسندباد (ألف ليلة وليلة) ذي الوجه الواحد، أو نتعرف وجوهاً أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هي تلك التي خاضها في (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأنها تبنى عليها وتتجاوزها. وإذا تؤسس العلاقة بين مكوني العنوان جدلية السندباد - التجربة، أو الوجه - التجربة، باعتبار الوجه خلاصات للتجارب، وباعتبار أن التجربة تنسج وجه خائضها، وتصوغ خصائص هويته، فإن هذه الجدلية التي تضع الإنسان في صيرورة الوجود، تؤسس لانبثاق القصيدة - التجربة، ونحضرنا للدخول في صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وبأن تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التي يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تقضي إلى توليد المفارقة الصوتية التي أشرنا إليها، ذلك لأننا سنصغي لصوت السندباد الجديد، فيما تخايلنا صورة السندباد القديم، كما أننا نصغي لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون في باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتاً مستقلاً، و متميزاً.

وذلك لأن العنوان يقوم بوظيفة الكشف عن الأنا المغامر الذي اختاره الشاعر للتوحد به، ولإطلاق اسمه على القناع الذي يتحرك، في القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً، بحيث يعوض العنوان غياب المقام في النص المكتوب، أو غياب الإشارة داخل النص لاسم المتكلم، ويحدد الإحالة التي إليها يذهب ضمير المتكلم: أنا، الذي يهيمن على القصيدة بتجلياته النحوية المختلفة، وتنوعاته الأسلوبية للمكنة، والذي يظل علينا منذ مطلع القصيدة.

ومثلما هو الحال في الأعم الأغلب من قصائد القناع، فإن قصيدة وجوه السندباد تبدأ في بث نفسها إلينا من خلال صوت القناع - السندباد، ناطقا بضمير المتكلم المفرد:

«لم تر الغربة في وجهي
ولم رسم بعينيها
طرى ما تغير
آمن في مطرح لا يعتره
ما اعتري وجهي
الذي جارت عليه
دمنة العمر السفيه» (٢٠).

تبدأ القصيدة من لحظة العودة إلى الوطن بعد انقضاء تجربة حياتية بالغة المرارة والتعقيد، ولنتها رحلة السندباد للمسافر من أجل السفر، بعيداً عن الوطن. ويكون «المطرح» هو المحطة التي يهبط فيها «العائد» إلى الوطن، مثلما كان هو نقطة انطلاق «الراجل» المنسلخ عن الوطن. ويقع عنوان المقطع: «وجهان» تمايزاً بين وجهي السندباد، بل تضاداً بين وجهه قبل التيه، ووجهه في التيه، وبعد عودته منه. غير أن خطيبة السندباد التي تركها طفلة صغيرة، لم تكن لتري أي تباين بين الوجهين، لأن الزمن، في رؤيتها وواقع حياتها، زمن ثابت جامد، لا يتحرك ولا يغير؛ إنها ترى إلى نفسها كما كانت «طفلة الأمس وأصغر» [١٩٦]، وترى إلى

الذي يجعلنا نقرأ، بل نحس، حركة الزمان في المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان في الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التي تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتي تصل القصيدة، بخفاء لا يبين، بمنطلق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال (ألف ليلة وليلة) المغامرين الجوالين، مثلما تصلها، بخفاء أيضاً، بأوديس الإغريقي ومغامراته ورحلاته في العالم السفلي، وذلك مع إدراكنا للعناصر التي تصله برديفه العربي: السندباد، أو تلك التي تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساساً على ورود اسم السندباد في عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفي التي تتسرب في جسدنا. ونظراً لأن اسم السندباد لم يرد، إطلاقاً، في متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أية إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسماً، أو رمزاً، أو قناعاً، فإننا نسأل: هل كان بإمكان الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) لو كان عنوانها: «وجوه خليل حاوي» أو أي عنوان آخر لا يفصح، بوضوح، عن توحد الشاعر بالسندباد؟ وكذلك نسأل: هل كان بإمكاننا اعتبار هذه القصيدة قصيدة قناع لو لم يحدد الشاعر، في عنوانها، هوية الصوت الذي ينتطقها ويخوض تجربتها؟

إن الإجابة عن السؤال الأول، بالنفي، تؤكد أهمية البحث عن التأثير غير المباشر، بينما تؤكد الإجابة عن السؤال الثاني، بالإيجاب، أهمية تحليل النص قبل الحكم عليه إن كان قصيدة قناع أم لا؛ مثلما تفصح عن وعي الشعراء بالوظائف التي يؤديها العنوان في قصيدة القناع، وذلك لأن تحليل القصائد ذات الأبعاد الدرامية لتحديد قصائد القناع من بينها، قد أسفر عن استنتاج مؤده أن عناوين قصائد القناع جميعها تحمل أسماء الأفعنة،

خطيبته التي تتحول هنا بالضبط، لتصير رمزا للوطن: لبنان، والوطن العربي بأسره، ولكل الأوطان التي يموت فيها الزمن، فتعيش الذاكرة ولا تعيش حركة الحياة، أو تركز إلى زمن مائل يتكى على جدار الثبات، كأنما هي بلا هوية، لأنها بلا تجربة تخترق الزمان، وتعطيه إيقاعه، ولونه. بينما يتحول السندباد إلى رمز للمغامر التائه الذي لا يحمل في رحلة التيه أى رصيد يساعده على اجتيازها والإفادة منها، أو إلى رمز للإنسان المعاصر فى انقراط شخصيته وضياعه وتنشيط هويته.

يفترق سندباد القصيدة، إذن، عن سندباد (ألف ليلة)، فإذا يعود الثاني من رحلاته بالكنوز، فإن الأول مرشح للعودة بالخسارات، غير أن كلا السندبادين يتواصل، على نحو خفى لا يبين على سطح النص، فى الاستجابة لمنطق المغامرة، وفى البحث عن تجديد الهوية فى صيرورة التجربة، وفى تحويل التجارب إلى حكايات تروى، أو نص يبدع، كى تبث التجارب نفسها فى حياة الناس والتاريخ. وإذا تصير القصيدة - التجربة هى الكثر الذى خرج به السندباد - قناع الشاعر، من رحلة التيه المضى، فإن فى ذلك ما يؤكد أن التجارب الخاسرة، التى تقرأ بروح الإبداع والحدافة، كسفيلة بأن تكون منارات نضى ليل الإنسان المتطلع إلى التجاوز الدائم، وترشده فى مشاهات رحلته المفتوحة على الشعوب والثقافات.

ولعلنا لنمح فى تحول السندباد إلى راو للتجربة، وليس محض بطل لها، حيث ينزاح الشاعر ليتبدى السندباد، إلى جانب استمرار حضور الخطيبة فى النص سامعاً لما يقول، سامعاً صامتاً، غير أن وجهة نظره موجودة باستمرار، لعلنا نستطيع أن لنمح فى هذا وذاك، أقرأ غير مباشر لـ (ألف ليلة وليلة) على النص؛ حيث يقبض على زمام القول فيه شخص واحد يظل مهيمنا عليه منذ البدء حتى المنتهى مع استمرار حضور السامع - الخطيبة، وذلك على نحو مشابه تماماً لما يحدث فى

السندباد كما كان تماماً قبل التيه، إذ عكفت، على امتداد السنوات، «تفرزل الرسم» [١٩٦] على وجهه، كأنما هى «بنبلوب» قد هلرت عزمها فى انتظار أوديس، وليس لها من تسلية توقف بها الزمن غير غزل الخيوط ثم فكها من أجل غزلها من جديد.

للسندباد، فى رؤية خطيبته، وجه طرى أسمر، لا أمس له ولا ذكرى، وجه منسوج من برقع البكارة ونقاء الفطرة الأولى، ومن «لون لبنان وطيبه» [٢١٦]، و«سمرته الأولى المهيبة» [٢١٥]. ولأن السندباد، العائد من دوامة الزمان ولهيبة، يترك مغزى استدعاء خطيبته هذا الوجه القديم لتضمه قناعاً فوق وجهه الحقيقى الذى عاد به من التيه، كأنما هى لا تريد أن ترى، بل هى، بالفعل، لا ترى إلى ذلك الوجه الذى كان، والذى هو، بالنسبة إلى السندباد، قناع متروك، فإنه يتدخل لوقف تدفق لتداعياتها التى ترسم ملامح وجهه القديم، أو تحلله عن ذلك العصبى الذى «غص بالدمعة» فى مقهى المطارة [١٩٦]، ويحاول أن يضعها فى دائرة رؤيا مغامرة تمكنها من إدراك الفروقات الشاسعة بين الوجه الذى ترسمه مخيلتها عبر حلم يقظة تستدعى الذاكرة، أو واقع يعيش فى الذاكرة، وبين وجهه الجديد «المنسوج من شتى الوجوه» وجه من راح بتيه: [١٩٧].

وإذا يجسد النص حركة مقاطعة السندباد لتداعيات الخطيبة بعلامة نصية هى (...) تقطع الجملة التى تنطقها قبل أن تكتمل، وبعلامة نصية أخرى هى (-) تعقبها مباشرة فى بدء الجملة التالية التى سينطقها السندباد، وذلك على نحو يوحى بالحالة النفسية التى استدعت عنف حركة المقاطعة، وبما يمكن أن تنطوى عليه تلك الحالة، أو الحركة، من دلالات، فإن العلامة النصية (:) التى تجئ فى نهاية المتتالية الشعرية التى ينطقها السندباد توحى، باعتبارها علامة من علامات النص تنبئ قراءتها، بأن للمقاطع اللاحقة هى عبارة عن تداعيات عن رحلة التيه، تبثها ذاكرة السندباد على سمع

«هو»، مرجعاً إحالة الضمير «هو» وتجلياته التحوية المختلفة إلى «وجه من راح يتيه» [١٩٧]، أو إلى إلقائه مطلقاً، فإن في ذلك ما يعمق رمزية القناع، ويجعلنا نشعر بوجود القناع - الرامز، داخل الرمز، لأنه هو المتكلم الذى ينشئ النص، ويستدعى الرموز، ويخوض التجربة، ويعنيها تجربة رمزية كلية. ولذا، فهو رمز كلي أيضاً، جوهرى ومطلق، إنه هذا التائه المتعين، غير أنه، فى الوقت ذاته، إنسان هذا العصر، محتلب الهوية، الضائع، الذى لا يستطيع أن تقرأ على وجهه غير علامات انحطاره وتنشيطه.

هكذا يشرع السندباد وجهه للرحيل، يغادر الوطن ويغادر وجهه الأول، ويبدأ وجهه فى اكتساب ملامح جديدة، فيظل متحولاً، بتحول التجربة، كأنما هو مرآة لها، أو هو المكان الذى نستطيع أن نرصده فيه المراحل المختلفة لتجليات الوجه الثانى للسندباد:

وجه الراحل: الحجر الحقيقية

ذاك هو وجه السندباد فى أول يوم من أيام التيه، إنه «حجر تحمله الدوامة الحرى/ مسجين فى قطار» [١٩٨] وهو وجه إنسان غرض الإهاب، بلا تجربة، ولأنه لم يعبر تجارب السندباد القديم، ولا يدرى «... ما نكهة الشمس/ وما طيب الغبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار» [١٩٩] فإنه يشابه الهيولى القابلة للتشكل والانصهار فى أنون تلك الدوامة الحرى، أو هو ذاك الحجر الذى يركن إلى السكون والثبات، فيتأكل بفعل تراكم الغبار فوقه، وتخفى ملامحه، وهكذا كان حال السندباد - الطالب الذاهب إلى الجامعة فى لندن - حين مكث فى غرفته الكبيرة أسابيع متواصلة بلا حراك، لقد أكلت «الغبيرة» الحقيقية وأضياعها، وبدأت تأكل ملامح وجهه القديم الذى خلفه فى الوطن، ووجهه الذى خرج به إلى التيه.

(ألف ليلة وليلة)، سواء فى الحكاية الإطار الكلى، أو فى الحكايات الجزئية المتداخلة التى تشمل متوالدة عن بعضها البعض، حيث سرعان ما يتحول السامع الصامت إلى راوٍ، ويصير الراوى سامعاً صامتاً، كى يواصل القص، متجدداً ومتنوعاً، إلى ما لا نهاية.

وقد يجوز لنا أن نلمح فى هذا الأثر الفلكلورى - العرف الأدبى الشمى - ما يصل القصيدة بتقنيات شعرية باللغة الحديثة، هى تقنيات المونولوج الدرامى التى تنهض على حضور المتكلم والسامع فى النص؛ بحيث نكون، باستمرار، إزاء وجهة نظر واحدة يعبر عنها الكلام، وأخرى يعبر عنها انعكاس الكلام على مرآة الصمت، أو يعبر عنها صمت متكلم، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الانفتاح على النص، على التجربة، والتعاطف مع أبطالها، وتعليق الحكم على الأقوال المسموعة، أو التى يشها الصمت، والتأمل جيداً فى ما نقرأ، لنولد للمنظور الثالث، الرؤية الثالثة.

ومثلما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة) التى تحكمها حكاية إطار، وكذلك حكايات السندباد المحكومة بحكاية إطار، نلاحظ أن هذه التقنية الشعبية تسرب على نحو خفى إلى القصيدة، ذلك لأن القصيدة تتأطر بحكاية السندباد - الخطوبة، أى الإنسان - الوطن، ثم تجول فى هذا الإطار، مبتعدة عنه، لتطلنا على محطات التجربة، ولتعود إليه فى لحظة انفلاق النص، وهكذا نبداً بعد أن نتعرف الحكاية الإطار فى تعرف محطات التجربة وانعكاساتها على ذلك الوجه الذى شرع يخوضها، فيما هى تسمح ملامحه القديمة، وتعيد صياغة هويته.

يفتح السندباد المقطع الثانى من القصيدة: مسجين فى قطار، مستخدماً ضمير الغالب الذى يظل مهيمنا على المقطع حتى نهايته، وذو أسلوب الالتفات الذى يعتمد النص، هنا، وفى مقاطع أخرى، وظيفة الدلالة على تحول السندباد من «الخاص» إلى «العام»، حيث يتحدث عن نفسه باعتباره الآخر، عن الأنا باعتباره

وجه الهارب: دمة الجنس، البصقة

يسكن السندباد إحساس عميق بالضائقة، وثقله
الذاكرة، فيندفع، بعد أسابيع من السكون للميت، بحثاً
عن مكان يفجر فيه ما يخالطه من عنفوان، كى يتطهر
من معاناته ومن ضغط المشاعر الباهظة التى تتملكه،
فيعثر على فندق ريفى «عرس الجن فيه.. محرقة!»
[٢٠٠] يلقي بنفسه فى لهب الرقص، ويدور فى دوامة
الجنس، عله ينارها يتطهر، ولكن هذه التجربة لا تطهره،
بل تمحو ملامحه القديمة، وتدمغ وجهه ودمه بعلاماتها:

«دمة فى وجهه

فى دمه شلال نار

وعلى قمصانه ألف أثر

موجة واحدة فى دمه

فى زوغة الشمس

وحصى الملعن المصهور

فى البركان، فى وهج الثمار

موجة تنزل فى الموج فراشات

وتنفو فى خوايى الخمر

تنفو فى قوارير البهارة [٢٠٢ - ٢٠٣].

ولكن أفضت هذه التجربة إلى انبشاق عنفوان
السندباد - كما يدل على ذلك سيل الألفاظ الملتهبة فى
المقتبس السابق - حين تولد لديه شعور بالقوة، وبالقدرة
على التقاط الزمن الهارب، فإن ضائقة تجربته وجهت
طاقاته اتجاهها سالباً، فأغرق نفسه فى لهيب تجربة زائفة
لا تجدد، وذلك لأنه منذ أغواه عرس النار وعاد منه ما له
ذاكرة/ تحصى الصور [٢٠٤]، يكون اتسلاخه عن
الوطن قد تعمق، وتكون صلته بالزمن قد انقطعت، إذ
أوقفه على لحظات للثقة الحارقة: «عمره ثانية عبر
الثواني/ يتلقاها وينسى ما عبره» [٢٠٤]. وهكذا أغرق
فى الضياع وبدل وجهه كوجه كجوى بلا هوية، وبدت
هويته، وهو ينتقل بين «بنات البارة» وقاعات الرقص
وحانات الخمر، هوية فارغة من المعنى والدلالة: «وجه

من تبصقه الدوامة الحرى / ... وجه من يتعب من نار /
ليرتاح لناره [٢٠٤ - ٢٠٥].

وجه الواجم: عين مطفاة.. فراغ

يضيق السندباد عنفوانه فى تلك الدوامة الحرى،
فيفسر الزمن من بين أصابعه، وإذا تبصقه تلك الدوامة
خارجها، فإنه «يصحو من الحمى» ويحاول قراءة ملامح
وجهه: «فراغ، شاشة ترخ / عين مطفاة / وسرير المدفأة»
[٢٠٦].

وجه الطالب: حجر بين وجوه من حجر:

تقلد دوامة النار بالسندباد خارجها، فينتفضى،
تنتابه «رعدة الصحو»، فيذهب إلى الجامعة، منسلخاً عن
وطنه، منطفئاً، فتبدأ الجامعة: «جنة الضجر» فى خط
علاماتها على وجه السندباد - الطالب الجامعى الذى
يرفض الركون «فى زوايا متحف، فى مكتبة» [٢٠٦]،
كى يقرأ التراث الميت: «وجهه يعرف مصلوباً على سفر
عتيق / وعلى صمت الصور / ووجوه من حجر» [٢٠٧].
هكذا يستعيد السندباد وجهه الحجرى للدلالة على هوية
مغايرة، ودلالات أخرى، فهو يبدو شبيهاً بتلك الصور
التي تطل وجوه أصحابها الحجرية من الأسفار العتيقة،
ميتة بلا دلالة. إن «وجهه من حجر / بين وجوه من
حجر» [٢٠٨].

يفارق السندباد وجهه القديم بفعل التحولات التى
مر بها: وجهاً وهوية، ذاتاً بصوغها جلد علاقتها مع
العالم والزمان، وتشكل فى لهيب التجربة التى تحتضن
اختياراتها الخاصة لأى من أشكال الإحالة الموضوعية
لنفسها فى الواقع. وهكذا يفارق، إلى غير العود، هويته
الفطرية الأولى، فتتسطر أنه على نفسها، ثمة وجه ثابت
«أصيل!» غير أنه خال من الجوهر، وثمة وجه متحول
يحتل بإفرازات تجربة خاسرة عقيم. ثمة ثبات زائف،
وتحول زائف، ذلك لأن الجوهر الحقيقى للإنسان غائب
فى كل حال عن أى من الوجهين. وهكذا تبدأ الذات

«أنت اهل أنت بلى
لا، لست، لا، عفواً،
ضباب موحل يعنى مصابيح الطريق
إن فى وجهك بعض الشبه
من وجه صديق». -
«فلأكن ذاك الصديق» [٢١٢].

يرى السندباد ذاته فى مرآة قناعه، ولكن وعيه
الدخلى الذى اعتزى معطيات تجاربه وتشظيات هويته
يشككه فى إمكان أن يكون مرآة لنفسه، أو عنواناً على
هويته، فيجعله يراه صديقاً قديماً نسيه وتحولت ملامحه
فى ذاكرته - المفقودة - إلى أطراف باهتة، إذ لم يعد
لذلك الصديق أى وجود حقيقى فى الذاكرة، لأنه لم
يوجد، أبداً، فى الزمان، ولا فى المكان، ولذا فهو
يمشى وحده فى لا مكان» [٢١٢]. إن الثبات الذى
مكنه من الاحتفاظ بملامح وجهه القديم، هو ذاته الذى
يلغى وجوده فى الزمان والمكان، فالثبات رديف اللاوجود
- الموت، بينما التحول هو اسم الحياة - وجهه أعنى من
وجهى ولكن ليس فيه أثر الحمى وتحفير الزمان»
[٢١٢ - ٢١٣].

وحين يكشف السندباد الفرق بين وجهه والقناع
الذى يعكس ملامح وجهه القديم، المتروك، فإنه يكشف
المسافة الواسعة التى تفصل بين الوجه والقناع، غير أن
الإحساس بوجود اللامح الخفية التى تصل بينهما،
يجعله يرى العلاقة بينهما علاقة نائمة، وإذ تتم التوأمة
يتحول «القناع» إلى «قرين»، حيث لا تطابق - كما هو
الحال بين هوية الذات وهوية القناع - بل تشابه ظاهرى
ينطوى على تينيات باطنية عميقة.

ويبدو أن ذات السندباد القديمة (القرين) يتحرق
للتخلص من السندباد الجديد، ومن التحولات التى
أنتجت تجاربه الخاسرة، فأنتجت القناع، ولذا فإنها تقوده
إلى «جسر وأرلو» وتدعوه إلى «الأتجار» (٢١١)، حيث به

المثقلة بالخسارات وانسداد الآفاق والسبل فى خلق أحلام
يقظتها، يأخذها الحنين إلى الماضى الذى انسلخت عنه،
وينكها الواقع الذى تعيش فتبداً فى استبدال الأول
بالثانى، وهنا يوظف الشاعر قراءاته فى مجالى التحليل
النفسى، وعلم نفس الأعماق، كى يجسد حيوية لحظة
التحول، بأبعادها المختلفة، وبخاصة تلك التى تنجم عن
المواجهة بين أنا فطرى (قديم) وأنا مكتسب (جديد
ومتحول) داخل ذات منشطرة على نفسها.

أحلام اليقظة وبرهة التحول

يحن السندباد الضائع المشطى إلى دفة البيت،
وإلى كأس مرتعة، وإلى حوار أليف يشارك فيه، فيتحدث
عن كل شئ ولا يقول شيئاً، ولكنه يحد ليرفض كل
هذه الأماني، لأنها مستحيلة، غير أنه يغلف إدراكه
لاستحالتها - وهو إدراك غامض فى هذه الحالة -
باختراع سبب لرفضه لها، يتمثل فى اعتبار أن الحوار
الذى يدور بين أناس يجمعهم دفة البيت وصحبة
الكأس، حوار ينطوى على «ابتلال». وسرعان ما تولد
أحلام يقظته المنسابة مع انسياب خطواته فى شوارع لندن
اسرة «حلو كانت، وكانت طيبة» [٢١١] دفعته
الشهوة إليها لأن يفتح ذراعيه لاحتضانها، فإذا هى وهم
يفر.

ولم يعد أمام السندباد وأحلام يقظته، وقد خسر
صلته بالعالم الخارجى وانفصل عنه، ولم تفلح أحلام
اليقظة فى إعادة مد جسور هذه الصلة، إلا أن يعبر،
بأحلام يقظته، إلى داخل ذاته، وتساعد «عنة الشارع»
[٢١١] وذاك الضوء الدخلى «الذى يجلو فراغ الأتعة»
[٢١١] على تحول الذات للنظر داخل ذاتها، والسفر فى
مدائن العميقة، لاستحضار أناها القديم ومطوره:

«وقناع مسه حلق فيه
لو دعاه؟ أه لى يعضى معه

فقط يستطيع السندباد أن يقتل من هويته المشتتة، وأن يظهر وجهه من العلامات والدمغات التي خقرها عليه الزمان:

«متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة، نيسان،
أراجيح تقنى وسرير
مخملى اللين شفاف حرير
ونبات الماء مازلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن قوارير من البلسم
أعشاب، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة
لون لبنان وطيبه» [٢١٥ - ٢١٦].

ولكن السندباد لا يلقي بنفسه في النهر، بل يدخل برهة بياض، غيبوبة «مطلقة»، فيتملمس وجه قرينه فلا يجده، لقد غاب، وبغيابه - بعد لحظة للمواجهة - يعود الكون إلى صديمه الأول:

«الضباب الرطب في كفى
وفى حلقى وأعصابي ضباب
ربما عادت إلى عنصرها الأشياء
وانطلت ضباب» [٢١٧ - ٢١٨].

هكذا هي أحلام اليقظة، كفيلة دائماً باستحضار واقع - وهم مغاير للذي يرفضه الإنسان، فالضارب في الصحراء عطشا تلهمه سياط الشمس يستدعي علما شامعا يمتلئ بالماء، فيحيل الصحراء بحرا، والجذب خصبا، ويجعل سيوف الشمس اللاهبة خيوط ندى تتقاطر على جبينه وتمسح بنشأها وجهه الملتهب، فيما حلم اليقظة يقدم هذا الوهم باعتباره واقعا؛ نعم: لقد تجسد القناع - القرنين في حلم السندباد بشرا سواء، وكلنا تجسدت المرأة، وهكذا أيضاً يستبدل الضباب الرطب بالضباب الوسخ

المداجي المهيمن على الواقع ينقله الباهظ حيث «يمتطي أفقونا، أخطبوطا/ وأحاجي، ...» [٢١٩].

إن السندباد لا يفر من واقع الحضارة الغربية في مستدعاتها ونتائجها المنكسة سلبا على الذات الإنسانية، باستدعائه واقع «الحضارة الشرقية» أو واقع الحياة في وطنه الذي اتسلخ عنه، ذلك لأنه، في أعماقه، يرفض كلا الواقعين اللذين عاين فيهما موت الإنسان، على نحو ما تصفى للبحار في قصيدة «البحار والدرويش»:

«بعضها طيف محمى

بعضها طيف موات

أه كم أحرقت في الطيف المحمى

أه كم مت مع الطين الموات» [١٨ - ١٩].

ولأنه يرفض كلا الواقعين، ولا يرى في الكون كله واقعا آخر، فإن أحلام يقظته تصوره لانهلال الكون، وعودته للسديم الأول، للحظة ما قبل خلق العالم. وعلى ذلك، فإن عملية استبدال الضباب الرطب الطهور - الجوهر بـ ضباب وسخ، مهترئ الوجه بدلاجي» [٢١٨] لانتوقف عند الدلالة على رغبة السندباد، بما هو رمز للإنسان المعاصر في تشظى هويته وضياعه، للتخلص من واقع الحضارة الغربية فحسب، بل أيضاً من واقع الحضارة الشرقية، كما أنها تتجاوز الدلالة على رغبة التخلص، أو الهدم، إلى الدلالة على توق الإنسان المعاصر إلى إعادة صياغة نفسه، فيما هو يعيد صياغة العالم، وذلك لأن صورة الضباب - الجوهر تنطوي على احتضان عنصرى النار والماء، الهادمين البائسين، في موجة واحدة، ولادة، قدرة على تجديد الإنسان، وإعادة بناء الحياة.

ولقد اجتاحت أحلام يقظة السندباد واقع انحلال العالم وعودته إلى ما قبل مبتدأه، موازيا شعريا لفكرة هدم العالم وإعادة بنائه، فإنها تجترح إمكان العودة إلى الرحم رديفا شعريا لفكرة إعادة صياغة الإنسان، وذات توازي

ضوء رؤيته لصيرورة العالم، يخرج إلى واقع الحياة في وطنه وقد امتلك الرؤيا. وهنا تعود القصيدة إلى مبتدئها، حيث يتصل المقطع الثامن: «الوجهان» بالمقطع الأول: «وجهانه»، فيما تفصح «الـ» التعريف عن أن الوجهين المتناقضين قد وضحا عبر التجربة - القصيدة التي كشفت عن وجه فطري بلا هوية، وعن وجه مسكون بهوية متشظية زائفة، بلا جوهر.

يلدرك السندباد العائد إلى الانفتاح على الحياة أن الزمن يخط آثار خطواته على الإنسان والأشياء، فيحسى ويميت، في دورة أبدية لا تكف، أبداً، عن الدوران، ويقوده هذا الإدراك العميق إلى العثور على الوجه الحقيقي للحياة والإنسان، ولا يكون هذا «الوجه السرمدى» غير ذلك الوجه المتحول دوماً الذى يعطيه جلدية الإنسان - الزمان جوهر هويته وماهيته.

يحمل السندباد رؤياه يعود إلى الإنسانية الطيبة التي انتظرته طويلاً - الوطن، فينظر إليها وقد اختلطت عليها حدود الزمان، ينظر إليها وقد عاشت الوهم في ذاكرتها وهي تعيش في الذاكرة - التراث، الماضى، وفي عتم رؤية سكنوية جامدة لدور الإنسان، ولطبيعة تحولاته في صيرورة الزمن والحياة، رؤية تورث الاعتقاد بأن تمزيق وهم الحب سيفضى إلى تمزيق حياتها كلها. وهكذا يظل السندباد مراراً بين الإشفاق على هذه الإنسانية التي تسكن الذاكرة ولا تعيش الحياة، وبين الثورة عليها، غير أنه، في موقفه الأخير، لا يشفق ولا يشور، بل يختار أن يطلعها على رؤيته التي مؤداها أن الحسنة والحب والهوية الإنسانية، وكل شئ في هذه الحياة الإنسانية، لا يبنى على الوهم والذكسرى، بل على إدراك الواقع بكل امتداداته وأبعاده، ذلك لأن الوجه السرمدى للحياة والإنسان هو الوجه المتغير، أبداً، المتحول باستمرار:

«عشت في حوزة بيت، ما وراك

أته بيت على الصخر تعمّر،

عودة السندباد إلى الرحم مع عودته إلى الوطن، فإن هذا لا ينعنى بأنه عائد إلى الوطن، وواقعه الحضارى الميت، كى ينخرط فيه قابلاً مستسلماً، بل إنه، فى ضوء دلالة المقطع والمغزى الكلى للقصيدة، يعود إلى الرحم كى يدخل فى ذاته، وفى أعماق حضارته، ليعيد صياغة نفسه فيما هو يعيد بناء واقعه، ويجنده، مفيداً من تجربته المرة فى متاهات الحضارة الغربية، ومحاوفا الانفتاح على ما هو قابل للحياة فى كلا الحضارتين:

«رحم الأرض ولا الجو اللعين

خفقوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين

نحن فى عتمة قبر مطمئن

نمسح الحمى، ونصحو، ونثنى

نتخفى

ونخفى العمر فى درب السنين» [٢١٩].

يتحول السندباد، فى هذا المقطع، إلى ضمير المتكلم الجمع، بحيث تتبدى عملية الدخول «فى عتمة الرحم» عملية جماعية، كونية، مما يعمق من شمولية الصورة وشمولية الرمز، فى آن. فالسندباد يتكلم باسم الشائهم، وهو يتكلم من واقع التجربة، لا من واقع التصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول - من بين أمور أخرى يقولها - إن الارتواء فى حمى طين الحضارة الغربية، هو الوجه الآخر للارتواء فى ميسرات طين الحضارة الشرقية، وإن التفاعل المفتوح بين الحضارات والثقافات، فى ضوء رؤية جدائية كيانية، هو وحده الطريق المفضى لتجديد الحياة، وتحقيق إنسانية الإنسان.

يعود السندباد إلى الوطن - القبول، ليبحر فى أعماق ثقافته وذاته، أخذاً فى إعداد وطنه ونفسه ليلاد جديد. وإذ تعطى عتمة القبول للنفس طمأنينة، وتمسح آثار الحمى عن الوجه، فإنه، وقد واجه ذاته، بعد أن واجه العالم، وواجه العالم وهو يواجه ذاته، وواجه ثقافته فى

إن خلف الباب،
فى صمت الزوايا
يحفر الموج، وتلوى الهمهمة
إن فى وجهك آثاراً
من الموج، وما مئى، وحفر
وأنا علت من التيار وجهها
ضاع فى الحمى،
وفى الموج تكسره [٢٢١ - ٢٢٢].

ولذا، فإن على الإنسان أن يتخلص دائماً من
الماضى الذى يتساقط، والذى يرسل الحياة فى الحاضر
إلى الموت:

«بعضنا مات ادفيه، ولماذا
نحزن الوهم ونطلى الجمجمة؟» [٢٢٣].

إن السلفية والتشبث الأعمى بالتراث والماضى،
وليفاف الزمن، هى أسماء أخرى للموت، فيما الحياة
حركة وصيرورة، فى قلب صيرورتها يوجد جوهرها، وفى
ثباتها يتعلم الوجود، أو يوجد جوهر الموت، والسندباد
لا يريد الموت لنفسه ولا لوطه، بل يريد لهما أن ينبعثا من
جديد، وأن يعود هو وخطيبته إلى الحياة الخصبة
الخضراء. إنه يستحضر أساطير الخصب فيصل نفسه
بتموز وأوزريس، وبكل الأسماء التى تحمل خصائص
إله جوهرى واحد، ويتوجه إلى الخطيبة - الوطن معلنا
نبوءة الانبعاث:

«اسندى الأنقاض بالأنقاض
شديها على صبرى اطمئنى،
سوف تخضر،
غداً تخضر فى أعضاء طفل
عمره منك ومنى» [٢٢٣].

السندباد فى رحلته الثامنة

يشير تكرار تحليل حاوى استدعاء السندباد للتقنع
به فى مطولة ثمانية هى «السندباد فى رحلته الثامنة» إلى

إلحاح الدلالات التى تبطوى عليها هذه الشخصية -
التمط الأصلى - على فكره الشعري، وعلى مشاعره،
بحيث يتبدى السندباد قناعاً أصيلاً لخليل حاوى، يتوحد
به، ويصوغ، عبر جدل علاقته معه، وجوهاً متعددة للثقة
الأكثر اكتمالاً، ولهويته العميقة التى يتطلع إليها.

وتكاد المفارقات والوظائف التى أوضحناها عند
تحليل عنوان القصيدة السابقة: «وجوه السندباد» أن
تكون هى ذاتها المفارقات التى يولدها عنوان: «السندباد
فى رحلته الثامنة» والوظائف التى تؤدها، غير أن فى هذا
العنوان ما يوحي بأن القصيدة - الرحلة التجربة، هى
استمرار لرحلات السندباد وتجاربه السابقة؛ فإن أنجز
السندباد القديم - سندباد (ألف ليلة) - سبع رحلات،
فإن السندباد الجديد (السندباد القديم × خليل حاوى)
يوظف فى رحله ثامنة، كأثما الشاعر يريد أن يوسع المجال
الذى تحتله حكايات السندباد فى الكون الأدبى - ألف
ليلة وليلة، وفى الكون الأدبى بأسره، فامتدّ ثقافة
السندباد على إمكان الاستمرار والتوسع، بحرية وبراءة،
حتى تسود فى واقعنا الذى هو فى أمس الحاجة إليها،
وواصل الجديد بالقديم، باتياً الجديد على القديم
ومتجاوزاً إياه، ومحققاً للقناع - الرمز: السندباد، باعتباره
نمطاً أصلياً، خصائص القديم، والاستمرار فى الزمان،
والشمولية الإنسانية من حيث كونه قابلاً للانتقال من
بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، والانفتاح
الدلالى الذى يؤهله لامتصاص مدلولات جديدة ومتغيرة
- لا نتقد أنه من الملالم الوصول بها إلى حد التناقض،
كما هو الحال بالنسبة للرموز الفنية التى ليست من
طبيعة الأنماط الأصلية - وهى الخصائص التى تمكنه -
مجتمعة ومتضافرة - من أن يكون رمزاً شاملاً قابلاً
للتوصيل من حيث كونه متجاوباً مع الاستخدامات
الاجتماعية والتماذج العليا.

وإذ يشير العنوان بدلالته التواصل والاختراق،
والتشابه والمغايرة، بين سندباد القصيدة وسندباد (ألف

ثقافته وحياته، وذلك عبر الرصيد الدائم في «مدائن الأعمق» لإزاحة الجثث للمتضخمة المتراكمة فوق بنيابعتها الشرة التي تحول دون جريان مائها في الذات والثقافة والحية.

والسندباد إذ يرسل هذه المرة مبحراً في دنيا ذاته، لا ينسلخ عن وطنه وثقافته، ولا يخرج إلى المئات خالياً من زاد الرحيل، بل إنه يحمل «داره» المظهرة معه، ويبحر مسكوناً بها:

«دارى التى أبحرت غرّبت معى،
وكنّت خير دار
فى دوخة البحر
وغربة الديار» [٢٢٧].

وبدافع غريزي فطري غامض، يشير، في جانب من دلالاته، إلى أن الحركة والتحول هما فطرة إنسانية، ويقتن لا يتخوره ظل من شك، بإمكان العثور على الرؤيا - اليقين، يبدأ السندباد رحلته الثامنة:

«أمضى على ضوء خفى
لا أرى يقينه
فتزهر السكينه
وأرتمى والليل فى قطاره» [٢٢٨].

... ولم أرل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عدى ولا أعيه
وكيف أتناق ولا أدري أثنى
أتناق خلف العرى والخسارة» [٢٣٠].

إن السندباد لا ينقل خطواته، في رحلته داخل ذاته، دون وعي، كما أنه لا يتركها تلهث خلف وهم مغلف بزى الرؤيا، إنه يدرك واقع الذي خرج منه راحلاً فيه، ويدرك خصائص هويته التي يتطلع إلى إثرائها وتجديدها عبر الرحيل الدائم في أغوارها البعيدة.. فما

ليلة)، فإن المصاحب النصي الذى يقبب العنوان مباشرة، على هيئة تقديم نثرى، يجمع ليؤكد كلا الأمرين؛ فرحلة السندباد الثامنة لا تسير في اتجاه رحلاته السبع السابقة، بينما الراحل هو ذاته السندباد القديم الذى هيات له القصيدة رحماً لميلاد جديد في عصرنا الذى يعد عن عصره ما يزيد عن ألف عام وعام.

يقول التقديم:

«كان فى نيته ألا ينزعج عن مجلسه فى بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصّف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. وما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكادس من الأمتعة المتبقية والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً فى البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السالفة» (٢٢).

يلهب السندباد إلى الإبحار داخل دنيا الذات، كى يتخلص من المفاهيم الرثة والتصورات البالية، وكى يمان، يقينا، إشراق الانبعاث والتجديد التى كانت نبوءة - تطلعا وحلماً - هجس بها ختام «وجوه السندباد». إنه لا يسافر من أجل السفر - كما كان حاله فى القصيدة السابقة - بل من أجل أن «يحمل إلينا كنزاً لا مثيل له بين الكنوز» وذلك هو إشراق الإنبعاث اليقيني، وهكذا نجد أن صلة السندباد بالهبة الخصب التى تأسست فى نهاية تجربة القصيدة السابقة، تأخذ فى الحضور، فى هذه القصيدة، منذ بداية تجزئتها، بل منذ التقديم الذى يؤسس هذه العلاقة، ويكشف عن دلالتها من حيث هى علامة موازية لحالة الإنسان إذ يجلد ذاته، فيما هو يجلد

خصائص هذا الواقع الذى يتطلع السندباد إلى تغييره؟ وكيف تجرى عملية تحويله، شعريا، فى القصيدة؟

تخضر صورة الرواق - القبو، للدلالة على حالة وطن مغلق على نفسه، وثقافة تعيش ظلام الأقبية، وإنسان مكبل بالثقاليـد الرثة، وواقع رث منخور الوجه والهيئة، يأكله الموت، وتنفخ الغازات والسموم جثته. وإذا يطعننا السندباد - كأنما هو يرسم بالكلمات - على الصور والرسوم التى «ترضع» جذران الرواق، فإنه يترك لنا قراءة دلالاتها.

الجدار الأول:

نستخلص من الصور التى ترصع الجدار الأول للقبو بالوصايا العشر دلالات لا تمكس. غير الرعب والموت اللذين يبيهما التراث الدينى الميت، الذى هو قبو - قبر لمن يمكنه.

الجدار الثانى:

نستخلص من الصورة التى يتبدى عليها الكاهن - حامى حمى الدين والتراث - أنه هو، وأمثاله، أول من يتنكر للوصايا الدينية والقيم التراثية، إنه ينشر العقم فى الحياة، وهو كاهن إله الخصب، وعلى ذلك فإن الوسطاء الدينيين - الكهنة وأشباههم - غالبا ما يعملون على إبعاد الإنسان عن إلهه، بل إنهم يسدون الطريق بين الإنسان والله، ويعملون العلاقة بينهما علاقة مستحيلة.

الجدار الثالث:

ثمة صورة الزاهدة الزائفة (المعرجى) أو (المتشبه به) الذى يبت فى وعى الناس رؤية سالبة للمرأة؛ فهى، فى رؤيته، دنس وشهوة، ولذا فإنه يطلب عزلها حارما المجتمع من طاقاتها الخلاقة، فيما هو يشتهيها، ويتناول، فى دهليزه السحيق، لإشباع شهوته «احتضان الثمر المر، فى قبح المقصد وبشاعة الوسيلة»^(٢٣).

وإذا ما كان للشاعر أن يفعل ما يشاء بما يساعده على الارتقاء بالإبداع الشعرى، وعلى التعبير العميق عن مشاعره وأفكاره، كأن يملأ رموزه بدلالات متغايرة، بما فى ذلك مناقضة الدلالات السائدة؛ فإننا، فى هذا الضوء وحده، نستطيع أن نستوعب المفاجأة، غير السارة، التى يفاجئنا بها الشاعر إذ يختار المعرى ليرمز به للزاهد الزائف، منزاحاً بذلك إلى أبعد مدى عن الحقيقة التاريخية للمعرى، من حيث هو شاعر متفلسف عميق الرؤية والرؤيا، ومفكر إنسانى أثرى ببطاءاته فكرنا العربى والفكر الإنسانى عموما. قد يكون فى هذا الانزياح دلالات لم نستطع أن نثعر عليها، وقد لا يكون، غير أننا، فى كل حال، نستوعب المفاجأة دون أن نقر بأنها مواءمة فنيا، ذلك لأن الدالتين المتضادتين سوف تظلان تعملان فى مخيلتنا، فإن ترسم صورة المعرى، الزاهد الزائف، التى يقدمها النص، فإن صورته التاريخية الأخرى، تظل تخالطنا، مما يفقد الرمز قدرته على التوصيل، وعلى توليد حزم الدلالات، وعلى الرغم من أنه كان يمكن تخطى هذا التضاد من خلال إجراءات فنية معينة، لا مجال لمناقشتها هنا، فإننا نعتقد أن انزياح التضاد لا يصلح على جميع الرموز، ولا يصح إجراءاته مع الأنماط الأصلية والرموز التاريخية التى شارفت درجة النمط الأصلى على وجه التحديد.

ومهما يكن من أمر، فإننا نحمل الصورة على دلالاتها المحتملة التى قرأناها، ونذهب إلى تعرف خصائص الواقع الذى تبث فيه هذه الرسوم غازاتها وسمومها.

تتحلل الصور والرسوم سموما تنسرب فى نسج الواقع وتخلاه؛ فتفسد الحياة، وترسلها إلى موت، وفيما هى تتسلسل إلى الناس، تتسلسل إلى السندباد وتنسرب فى دمه منذ الطفولة:

«يلوت ذاك الرواق

طفلا جرت فى دمه الغازات والسموم

وانطبع في صدره الرسوم» [٢٣٨].

المدينة»، ويقف الزمن فوقها صليدا جامدا بلا حراك
«صحراء كليس مالح بورا» [٢٤١].

هكذا يصل الفساد والتعفن إلى ذروته، فيستبدل
السندباد رؤيا الطوفان برؤيا الانبعاث، ليعبّر عن ذروة
الرفض:

«وذات ليل أرغت العتمة

واجرت ضلوع السقف والجدار

كيف انطوى السقف انطوى الجدار

كالخرفة المبتلة العتقة

وكالشراع المرتنى

على بحار العتمة المحيقة

حفّ الرياح يخفيه

وموج أسود يطلكه

يرميه للرياح» [٢٤٣].

ومع انبثاق رؤيا الطوفان - الهدم، تنبثق رؤيا إعادة
البناء، رؤيا الانبعاث الجديد، كنبوءة تستحضر داخل
الجسد (الذات - الوطن) عناصر التجديد والخلق:

«أغلقت الغيبوبة البيضاء عيني

تركزت الجسد المظلمون

والمعجون بالجراح

للمعوج والرياح» [٢٤٣].

وتتصاعد الرؤيا واصلة ذروتها حين يتصل السندباد
«في شاطئ من جزر الصقيح» [٢٤٤] بجوهر الخلق
قبل أن يخلق، ويسديم الكون قبل أن يكون؛ فترسم في
أعماقه، وفي دائرة رؤياه، صورة لتحولات وطنه تستبدل
المروج التي تفيض «بالتلج والزهر والشمس» بصحراء
الكلس المالح، وتستبدل النهوض بالسقوط، البناء العالى
بالانقراض للتراكمة. وما أن تحيا روح التجديد في
الإنسان، وتسرّب منه إلى مكونات البناء، حتى «تختلج
الأخشاب» تلطم وتحيا جثة خضراء في الربيع» [٢٤٤].

يشكل الواقع هوية السندباد، الطفل والشباب،
وعلى صورته يرسم له ملاح وجهه، بلا اختيار منه،
يحدد له إيقاع خطوره وسلوكه، فيدفعه إلى احتراف
«الشمويه والظهارة» فيما هو غارق في غياهب شهوات
مرة، ولكن السندباد، إذ كبر وفهم، وتولدت في أعماقه
رؤيا ذلك اليقين الذي يحسه عنده ولا يعيه، يأخذ في
قراءة الواقع على وهج رؤيا منيرة، فيراه واقعا يتلبس وجهه
السلام المطمئن فيما هو ثابت مجيت، يقدم نفسه في
حلاوة جرعة من «عسل الخليفة» فيما هو السم
الزاعف. وهكذا يقرر الانسلاخ عن ذلك الرواق المعقم،
وعن الرفاق القدماي، ويأخذ نفسه بالتطهر، ويظهر
«داره»، كى يبدأ رحلته المغيرة التي يتحول معها إلى نبى
مجدد ينتظر الوحي والبشارة ورؤيا اليقين:

«سلمت ذاك الرواق

خليفته مأوى عيقا للصحاب العناق

ظهرت دارى من صدى أشباحهم

في الليل والنهار

من غل نفسي، خنجرى،

لبنى، ولبن الحية الرشيقه

عشت على انتظار

لعله إن مر أضويه،

فما مرّ

وما أرسل صوبى رعد، بروقه» [٢٣٩ -

[٢٤٠].

الوحي لم يجرى، ولم تصل البشارة، وعلى
السندباد، إذن، أن يواصل تطهير ذاته وداره، إنه يفعل،
ويحلم، ولا يكف في كلا الحالين عن الحلم والفعل،
يتمنى لداره وذاته «صبح الصبح والأمطار» [٢٤١]. غير
أن النار تعترّك، وروغم كل ما فعل من أجل تطهيرها،
فإنها تعود للإيقال في عتمها، وفي رطوبة دهاليزها
النتنة، كأنما داره - وطنه، قد صارت مسكبا لكل
أوساخ الكون، تصب فيها جميع «أفئدة الأوساخ في

تطهير ذاته وداره، معداً، بالجهد والعمل، لقدومها الأكيد، ومنتظراً لحظة تحول الرؤيا إلى واقع:

«وحدى على انتظار
أفرغت داري مرة ثانية
أحيا على حجر طرى طيب وجوع
كأن أعضائي طيور
عبرت بحار
وحدى على انتظار» [٢٤٨ - ٢٤٩].

ولكن الخطوة البريئة لا تخضر في الواقع الفعلي، بل تدخل دائرة رؤيا السندباد، من جديد، كي تتجلى في واقع الرؤيا كأنما هي واقع يتحقق، ولأن السندباد الشاعر الراي هو وحده الذي انتظرها، فإنه وحده الذي يراها أو ربما يراها آخرون، ولكنهم، مثله، شعراء - أنبياء، بشر يتطلعون إلى استعادة جوهرهم الإنساني، وإلى إخصاب الحياة، وبناء جنة الإنسان فوق الأرض: إنها تخطر في ساحة المدينة (الكون - الوطن - الذات الإنسانية)، فتبتث في أرجائها فيض الثور والخصب، وتبث عطائها التي لا تنفد فتحمّل موضع كل خطوة تخطوها في «صحراء الكلس» إلى مرج أخضر:

«في ساحة المدينة
كانت خطاها
زورقا يجمي بالهزيع
من مرج الأمواج في الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور، تسقي الظلال
الخضر والسكنية،
لم يرها غيري ترى
في ساحة المدينة؟» [٢٤٩ - ٢٥٠].

وإذا كان السندباد قد اتصل، عبر الرؤيا، بالحقبة الجوهريّة، أو بالأداة الجوهريّة للتغيير، التي هي أداة وغاية في آن معاً، ذلك لأن في حضورها، باعتبارها أداة،

والسندباد إذ يحوز النبوة، عبر رؤياه، فإنه يدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفراته الموعلة، بدنيانية حرة، داخل ذاته، وثراته، وفي أعماق وطنه وثقافته، وتجوّاله المفتوح في آفاق الحضارات والثقافات الإنسانية، كانت هي المظهر الذي اجتازه، والنار المظهرة التي جدته، فولدت في أعماقه النسي الكاهن، وأوصلته برؤى الأنبياء. إن الفطرة الإنسانية التي دفعته إلى الانفتاح على الحياة، لا على الموت، ومجاهداته التي صفت عروقه «من دم محتقن بالغاز والسموم» [٢٤٥]، ومسحت عن لوح صدره «الدمغات والرسوم»، هي التي صعدته إلى مرتبة الأنبياء، ذلك لأن «ملاك الرب» لم يخف صدره كي يودع فيه سر النبوة، بل إن فطرته الإنسانية الصافية، الكامنة فيه، هي التي استيقظت بالفعل بالخلق المغير.

ويتواصل صعود السندباد معراج الرؤيا، فيرتقى - في تصاعد رؤياه - ليصير إلهاً للخصب، يلتصق بالأرض - الوطن، في اخضرارها الزاهي، فتكرّر رؤيا الانبعاث:

«لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدّاً عروقي لمروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعا
نحته يختمر الربيع،
أعشب قلبي،
نبض الزنبق فيه،
والشرار الغض والجناح» [٢٤٦ - ٢٤٧].

وعلى الرغم من أن تكرار رؤيا الانبعاث، بصورة شعرية متعددة، يشي بالحاحتها، وبقرب موعد تحقيقها في واقع النص - الحياة، فإنها تظل محض رؤيا، ذلك لأن الحقيقة الجوهريّة «الحلوة البريئة» هي وحدها القادرة على تحويل الرؤيا إلى واقع، ولأن «الحلوة البريئة» نقيض «امرأة الأقبية الوطيفة» التي تسرى في الواقع المرفوض، لم تظهر بعد، لأنها لم تزل قابعة هناك في رؤيا الإنسان - النبي الإله، فإن هذا الإنسان الجوهري: السندباد، يواصل

دار لنا ودلر

خف إلينا ألف جدر متعب وجارء [٢٥٦] -
[٢٥٧].

لا يقود هذا التحول الفاجع - أيا كانت إلهاءاته ودلالاته الواقعية - إلى تحول السندباد عن إيمانه به الثورة البيضاء؛ ولذا فإنه يواصل الرحيل خلف الكشف الذى تشف عنه العبارة، واليقين الذى يحمل إشراقه الخلاص وتحقق الرؤيا:

«ولم أرل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه» [٢٥٨].

لكن الواقع العنيد الضارب فى مشاهات موته لا يستجيب لقوى التحول الفاعلة فيه، فيطول الرحيل ويستمر لهيب الانتظار، يطال الكبر ذات السندباد، ويخط العمر علاماته على وجهه، والحلوة البريقة لا تجيء، فيضرب الواقع فى سواده وموته، وتدخل الرؤيا مرحلة نكوص تنحدر معها إلى درك الواقع:

«مدى عمتى
مدى ليالى السهاد
دقات قلبى مثل دلف أسود
تحفر الصمت
تزيد السواد» [٢٥٩].

وبعد معاناة طويلة، تجيء الرؤيا، فياضة بوهج ماطع، فتعجز العبارة عن اقتناصها، وربما ذلك لأن اتساع الرؤيا يضيق العبارة - كما يقول النفرى - أو ربما لأن السندباد - الشاعر الرأى الذى أنهكه الرحيل والانتظار واتسراب الزمن، لم يعد يقوى على اقتناص الرؤيا، والتقاط البشارة، أو لأن الألفاظ التى كانت تجرى فى فمه «شلال قطعان من الذئاب» [٢٦١] تعجز عن التقاط رؤيا تسربت فى الدم، وفى وشائج الروح، وبنت يقينا، لا مرأء فيه، يحسه الرأى ولا يعيه. ولكن الرؤيا إذ

حضور العالم الذى تصوغه، فإنه - أى السندباد - يتحول من دائرة الرؤيا والانفعال، إلى دائرة العمل والفعل، إنه يدعو داره التى «تعانى آخر انتظار» [٢٥١] أن تتخلص من غبارها، وأن تغفل من مهماء، تأهباً للاحتفال بقدم «الحلوة البريقة» التى تتطوى حتى هذه اللحظة من القصيدة - التجربة الرؤيا، على دلالة التحول الدائم عبر الثورة التهورية المتواصلة، التى تحول الإنسان والحياة بالجهد الفكرى والعمل الاجتماعى المنظم الذى يستجيب لحاجات التجديد، دون إراقة دم أو إراقة دخان، وذلك لأن صوتهها ينطوى على «دعوة للحب» [٢٤٧]، ولأن خطاها على البلور لا تكسره بل «تسقيه الظلال/ الخضر والسكينة» [٢٤٩ - ٢٥٠]، ولأنها بيضاء طاهرة، صافية الجوهر «نبئت من زنبق البحار» [٢٥٢]، ولأنها تعطى ولا تأخذ، إذ هى مكتفية بذاتها، كافية لغيرها.

غير أن هذه الرؤيا تعود لتبديد فى الواقع، إذ تقع «الزوبعة السوداء» [٢٥٦] وينفجر «ليل الجن» [٢٥٦]، ويضطر السندباد إلى الرحيل مع القافلة المغربة فى أرخبيل «الجزر الحيتان»؛ حيث يصطرع البشر، ويتشظى العالم، وتتمزق هوية الإنسان. ولكنه - أى السندباد - لم يتحول رغم ذلك عن رؤياه - اليقين، ذلك لأنه، حتى فى «الجزر الحيتان»، لا يزال يخصص الحياة، ويؤدى طقوس الانبعاث الجديد، وهو لم يعد وحده، بل إن القافلة التى غرقت، أى كل الذين آمنوا برؤيا الانبعاث، فقد خلفتهم قوى الموت المهيمنة على الوطن بعيداً عن الوطن، تشاركه فعل ذلك:

«مال إلينا الزنبق العريان
أدافناه باللمس وزودناه بالطوبى
أوت إلينا الطير
من أعشاشها المغربة
...
حيث نزلنا ارتفعت

تلك التي حداها الشاعر أغنية يوم تحققت، ومرتية يوم أجهضت، في واقعا العرّبي كبله، لا زالت حلما تنويريا، وحاجة إنسانية اجتماعية، وضرورة صيرورة وجود، تسكن المثقفين المستبشرين من أبناء هذه الأمة، مثلما سكنت السندباد، فإن لهم في شعر خليل حاوي، وفي فكره الشعري، ما يضيئ مسيرتهم، ويساعدهم على إشاعة التنوير في وعي الناس، وفي حياتهم اليومية، ويفتح آفاقا واسعة أمام خطواتهم المذهبة نحو إثراء الحياة وإضاءة وعي الإنسان، ذلك لأن الشاعر قد عاد إلينا من رحلته، ومن رحلته في الحياة، بكنوز هي القصائد - الرؤى والتجارب التي تفسح، إن قرأناها باستمرار، وعشناها باستمرار عن عالم واسع رحب يقبض برؤيا شاعر نبي في فمه بشارة:

«يقول ما يقول

بفطرة تخس ما في رُحم الفصول

تراه قبل أن يولد في الفصول» [٢٧١].

■

ولكن كان خليل حاوي، هو - في حدود ما نعرف - الشاعر العربي الوحيد الذي اتخذ من السندباد أنا مغاير، يتوحد به: تجربة وهوية، ويرتديه قناعا كلياً ينطلقه قصيدتين مطولتين؛ فيفسر أقصى طاقاته وإمكاناته الفنية، وأبعاده الدلالية، بوصفه قناعا ورمزا ونمطاً أصلياً، بحيث بدا السندباد علماً على هوية خليل حاوي ومجالاً حيواً يحتضن، في خصائص هويته، رؤيته للعالم، فإننا نلاحظ أن الشاعر صلاح عبدالصبور، المساهم مثل خليل حاوي في ريادة حركة تحديث الشعر العربي، هو أول شاعر عربي من شعراء الحداثة يلج على توظيف السندباد رمزا ونمطاً أصلياً، يتحرك على مستوى الحضور في النص أو الغياب فيه.

ولعلها مفارقة دالة، وذات مغزى، أننا نواجه السندباد في أول قصيدة نقرأها في أول ديوان لصلاح عبدالصبور، كما نطل نواجهه في قصائد أخرى، كثيرة،

«تفور» في دم الراي، وتسكنه كالقطرة التي تسكن الطير إذ تشتم «ما في نية الغابات والرياح» [٢٦١]، وتخس ما في رُحم الفصول» [٢٦٢]، «وتراه قبل أن يولد في الفصول» [٢٦٢]، قادرة على تخضير شفة الشاعر - السندباد كي يصيرها قصيدة:

«سوف تأتي ساعة

أقول ما أقول».

وإذا ما كانت الرؤيا تخضر شفة الشاعر، فإن تحولها إلى واقع هو الذي يسعفه بالعبارة:

«ما كان لي أن أحضي

بالشمس لو لم أركم تقتسلون

الصبح في النيل وفي الأردن والفرات

من دمة الخطيئة

وكل جسم روة تجوهرت في الشمس

ظل طيب، بحيرة بريئة

أما التماسيح مضوا عن أرضنا

وفار منهم بحراً وغار» [٢٦٧].

والشاعر، السندباد الراي، نبي التحول وإله الخصب، الذي ظل راحلاً خلف «حلوته البريئة» ورؤيا الثورة البيضاء، يفاجأ حين تتحقق هذه الرؤيا في الواقع، بأنها مشبعة بالنار والدخان، ولكنه يظل موقناً أن للانبعاث ثمنا لا بد من دفعه، فالخصب القادم يحتاج الهدم مثلما هو في حاجة إلى البناء.. إنه ماء ونار، نار وماء، في جدلهما الداخلي، وفي علاقتهما الهادمة البانية:

«رى لماذا شاع في الرؤيا

دخان أحمر ونار؟».

وإذا ما كانت رؤيا الانبعاث، والوحدة العرية:

«سوف يأتي زمن أحضن

الأرض وأجلو صدرها

وأمسح الحدود» [٢٦٩].

وإذا يستل صلاح عبدالصبور اسم ابن الخصيب من حكايته المروية في إطار الحكاية الإطار: «الحمال مع البنات»، وفي نطاق حكاية الإطار الكلي لـ «ألف ليلة وليلة»، فإنه لا يستلهم أيًا من هذه الحكايات، ولا يحمل في إطارها، بل يستل خيطاً من خيوط حكاية «الصعلوك الثالث» التي تتخفى تحت سطح الأحداث، ويحاول تعقبه باتجاه بدلياته، فهو، أولاً، يستل الصفة القديمة للصعلوك، أى صفة ملكاً، ثم يستل اسمه «ابن الخصيب»، ويعطيه اسماً جديداً هو «عجيب» ويحول كنيته إلى لقب له في سياق تكوين جديد لا يفقد معه الاسم الكلي صلته بالاسم القديم، بل يبنى عليه، مستدعياً من خلال أسلوب عطف البيان الذى يحضر الصفة قبل الموصوف (الملك عجيب...) هوية أخرى للشخصية غير تلك المتحققة لها في النص الذى منه استدعى الشاعر نواة اسمها، بأنها هذه الهوية من خلال تجربة جديدة شديدة البعد عن هذه التجربة المروية في الحكاية، مع استمرار وجود العلة الواهية بين التجريبتين، من حيث إن خائضهما هو شخص واحد، وهو ملك وصعلوك فى آن، ولكنه إنسان فى كل حال.

ولأن هناك خيطاً واضحاً يصل، فى «ألف ليلة وليلة»، السندباد بابن الخصيب، من حيث إن كليهما محب للسفر، ومن حيث إن حكاية ابن الخصيب هى، فى جوهرها، حكاية تجربة بحرية واجه فيها ابن الخصيب الأهوال، ثم ارتكب خطأً أفقده ملكته، فإن إدراكنا للتناص بين حكايات السندباد وحكاية ابن الخصيب، يمكننا من إقامة الصلة بينهما بوصفهما شخصيتين تنطويان على جوهر واحد، مثلما يمكننا من إقامة صلة الملك عجيب ابن الخصيب بهما، بحيث نستطيع ونحن نقرأ تجربة القصيدة أن نبني عالماً أدبياً شامعاً، تتحرك فى طبقاته الظاهرة تجربة الملك - القناع، وتتحرك فى طبقاته الأولى تجربة الملك السكوت عنها فى «ألف ليلة وليلة» - والتي يمكن أن نملأها، أو نعيد بناؤها بطريقتنا

على امتداد عطاءه الشعرى، مثلما نحس بقيابه فى نسج ونية بعض القصائد، ولكننا لا نجلده بتحول إلى قناع له، بل يصير قناعاً لخليل حاوى، فيما يذهب هو إلى التفتح بشخصية أخرى يستلها من «ألف ليلة وليلة». وقد يكون فى هذه المفارقة ما يدل على تواصل الشعراء، وعلى صلة القناع بهوية الشاعر وحاجات العصر، وعلى الآليات التى يتمكن الشاعر، من خلالها، من الشعور على القناع الأكثر ملاءمة لطبيعة التجربة التى يخوض، والرؤى التى يعيش، والهوية التى إليها يتطلع فى الحياة والقصيدة، ولأن معالجة هذه الآليات تتطلب بحثاً مستقلاً، ولأن إمكان توسيع الإشارة إليها لا يتوفر هنا، فإننا نعلقها موضوعاً جديراً بالبحث والتقصي، ونذهب إلى قراءة ما تبقى لدينا من قصائد استدعت أسماء أقنعتها من «ألف ليلة وليلة»، مخصصين الفقرة التالية لقناع صلاح عبدالصبور: عجيب بن الخصيب.

مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

ابن الخصيب، شخصية ثانوية، مخمورة، من شخصيات «ألف ليلة وليلة»، ذلك لأنه يقوم ببطولة حكاية جزئية ضمن حكاية «الحمال مع البنات»، ويظل معروفًا على امتداد الحكاية باسمه التمثلي: «الصعلوك الثالث»، غير أننا نعرف - منذ مطلع سرده لقصته، ومن خلال قوله للبنات، وللسامعين الآخرين: «إني كنت ملكاً ابن ملك، ومات والذى وأخذت الملك من بعده وحكمت وعدلت وأحسن للرمية وكانت لى مجة فى السفر...»^(٢٤) - أنه ملك تحول، بفعل خطأ ارتكبه إلى صعلوك خليق الذقن، متلف العين. وكذلك نعرف من خلال صوت الهاتف الذى يتنادى وهو لائم تحت قبة النحاس فى جبل المغناطيس أن اسمه، أو كنيته، «ابن الخصيب». ولا يتكرر ورود الإشارة إلى هذه الكنية، إطلاقاً، فى أى من مراحل القصة فتظل الشخصية معروفة باسمها التمثلي.

ضمير المتكلم: أنا، الذى سيواجهنا منذ مطلعها، وسيظل مهمنا عليها، بتجلياته النحوية المختلفة، حتى النهاية، إلى الملك عجيب بن الخصيب، قناعاً للشاعر، وهو الأمر الذى يبعد الشاعر عن القصيدة، ويبدى القناع كأنه مستقلة، ومتمايزة، ليس عن أنا الشاعر فحسب، بل أيضاً عن أنا «ابن الخصيب» الذى يحتضن كتاب (ألف ليلة وليلة) تجربته القديمة، وذلك لأن القناع هو ناتج تفاعلها؛ حيث يمتص خصائصها ويحولها إلى ذاته الباطنية العميقة، فيتجاوزها مع استمرار صلتها الخفية بالشاعر، وصلته الظاهرة بالشخصية التى يحمل، كلياً أو جزئياً، اسمها أو بعض مكوناته. وإذا تبدى القناع تمايزاً ومستقلاً، فإن القصيدة المسندة إليه، تجربة وإبداعاً، تحقق، من خلال ذلك وغيره، انفصالها عن الشاعر، وعن الشخصية، فتصير كياناتاً موضوعياً مستقلة بذاته، لا يقيم صلة، على مستوى التجربة والإبداع، إلا مع القناع.

وتلعب كلمة «مذكرات» فى مطلع العنوان دورها فى تحميم هذه الاستقلالية، وفى توليد الانطباع، منذ البدء، بأننا نزاء هذا الكيان المستقل الذى خطه قلم «عجيب بن الخصيب» أو الذى لم يكن الشاعر سوى ملون لما أسلاه عليه، كما تلعب دورها فى تخضيرنا للدخول فى «خلوة قرائية»، كأنما نحن نخترق العالم الخصوصى للملك قديم - جديد، لنعرف أسراراً وخفاياه من خلال «مذكراته» التى أوقعتنا الصدفه، أو الجهود الباحثة، عليها، وفوق ذلك، فإن كلمة «مذكرات» تولد الانطباع بقدم التجربة، بحيث يتواصل الماضى الذى حدثت فيه، مع حاضِر القراءة، على النحو الذى يخرج القصيدة - التجربة عن محدودية الزمان والمكان، ويفتحها على الأزمنة كلها، والأماكن كلها، ويبدى ابن الخصيب - الملك العجيب - نمطاً أصلياً ونموذجياً ومتكرراً.

تبدأ للقصيدة بؤرة تناس مع حكاية ابن الخصيب، ومع الفقرة التى يشير فيها إلى جلوره الملكية على وجه

الخاصة، على نحو ما فعل الشاعر - بينما تتحرك فى طبقتة التحتية الثانية تجربة الملك المروية فى (ألف ليلة وليلة)، ثم فى طبقتة التحتية الثالثة تجربة الصعلوك المروية فى (ألف ليلة وليلة) أيضاً، فيما تتحرك فى طبقتة الأبعد غورا تجربة السندباد - الإنسان، وهو الأمر الذى يقيم صلة عجيب بن الخصيب بنموذجه الأصلى الأعمق حضوراً فى أدبنا وثقافتنا، بل فى الآداب والثقافات والتجارب الإنسانية: السندباد. وذلك على النحو الذى تبدى فيه القصيدة - رغم أنها لا تحمل اسم السندباد ولا تشير إليه - وهى توسع من ثقافته، وتفتح من حيث هو نمط أصلى، على مجال دلالى جديد، وعلى تجربة إنسانية جديدة.

ترصد قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» أن تتعقب ذلك الخيط الخفى: أحوال عجيب ابن الخصيب قبل أن تحوله التجربة من ملك إلى صعلوك، وهو الخيط الذى سكنت عنه الحكاية المروية فى (ألف ليلة وليلة) (٢٥). وإذا نتج القصيدة فى فعل ذلك، برهافة شاعرية وطلاقات وتقنيات فنية عالية، فإنها لا تضيف إلى عالم (ألف ليلة وليلة) الذى تستلهمه وتبنى عليه، كى تعمل خارجه وتتجاوزوه، فحسب، بل إنها أيضاً وفى سياق ذلك تكشف إحدى الكيفيات التى يمكن للأدب التقليدى أن يساهم من خلالها فى تجديد الشعر، وفى إقامة الصلة الدائمة بين ما يتناهى وما لا يتناهى فى حياة الإنسان وإبداعاته.

تقدم القصيدة نفسها، ومنذ عنوانها، بوصفها قصيدة تجربة، تتخلق وتصير، بالنسبة إلينا، فى نسج النص، بينما هى تجربة قد انقضت، بالنسبة إلى بطلها، لأنها تحولت من الحياة إلى النص: «مذكرات...»، وهى تدعونا، فى كل حال، إلى قراءتها بوصفها تجربة إنسان متعين - ونموذجي أيضاً - مع الحياة، تماماً كما هو شأن القصائد التى أنجزنا قراءة لها. وكما هو شأن أغلب قصائد القناع، فمنذ البدء، يحدد عنوان القصيدة إحالة

يضعنا مطلع القصيدة، أو مقطعها الأول، في دائرة الشك، ويكشف عن التخليط في الأنساب باعتباره واحداً من مظاهر التخليط التي هيمنت على الحياة التي عاشها ابن الخصيب قبل أن يصير ملكاً، وقبل أن يتحول من ملك إلى صعلوك، وهكذا لا ندخل المقطع الثاني إلا ونحن مسكونون برؤية القناع المتشككة، ولأن هذا المقطع يضعنا في قلب القصر الملكي باعتباره «صورة للكون»^[٢٧]، أو للمجمعات التي تستند إلى فكر فلسفي رصين رؤية متماسكة للحياة والعالم، فإن دائرة الشك تتجاوز مسألة التأكد من صفاء السلالات والأعراق، لتطال كل شيء.

يقع القصر الملكي في «غابة التين»^[٢٥٣]، أي في غابة القحط والجذب والموات على مستوى حياة الطبيعة، وهو قصر «يضيح بالمناقضين والمحاربين والمؤدين»^[٢٥٣]، وحين يختار الملك الأب مؤدياً لابنه من بين حشد المؤدين، فإنه لا يختار أحداً غير المؤدب «جورجياس» رمز العقم والجذب في الأساطير القديمة؛ فهو مخلوق عجيب، يخلط في تكوينه خصائص الجنسين: الذكر والأنثى، ولأنه خليط، وليس وحدة عناصر متعددة ومتفاعلة، فإنه يميز عن أن يكون طرفاً في علاقة مخفية، مثلما يميز عن أن يكون في ذاته حالة مخفية، أو كينونة تكنفى بذاتها ومكوناتها في توليد الخصب على مستوى الحياة الإنسانية. وبالتقاء التين وجورجياس، فإنهما يتضافران معاً للإيحاء بحالة الجذب والعقم العميقين اللذين يطلان كل مجالات ومظاهر الحياة في هذا القصر – الكون.

يستدعي المؤدب العقيم طرائق وآليات تأديب عقيمة، تفضي إلى بث التخليط الفكري في ذهن ووجدان ابن الخصيب، إنه يدعو إلى الاعتقاد بفلسفة هيراقليطس القائلة بالتحول المستمر: «هل ماء النهر هو النهر؟»^[٢٥٤]، ثم يدعو إلى الاعتقاد بسقراط؛ فيلسوف الشك والمواجهة: «سقراط ... محق حين تجرع

التحديد، وتتحرك هذه البؤرة على ثلاث مستويات – أو آليات – التناسق: الاقتباس، والتحويل، والإضافة المتجاوزة؛ فمعة تجارب بين ما يرد في القصيدة وما يرد في الفقرة من حيث إن ابن الخصيب قد ورث الحكم، غير أن التحويل يقع من خلال الرغبة في تعميق هذه الفكرة، بالإشارة الواضحة إلى نقيضها، وهو الانقضاء على السلطة بحد السيف: «لم آخذ الملك بحد السيف»^[٢٦]، أما الإضافة فهي كل ما ستقوله القصيدة بعد ذلك.

تحاول القصيدة، منذ مطلعها، أن تضيء على القناع صفة القدم، والتواصل في الزمان، فتجعله تجلياً متأخراً بسبعة وعشرين ملكاً سابقاً؛ «لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته عن جدي السابع والعشرين»^[٢٥٣]، مما يولد وظيفة تحويل ابن الخصيب إلى نمط أصلي قادر على احتضان حزم دلالية وإيماءات متعددة – لعل أبرزها استدعاء تجارب السلالات الملكية عميقة الجذور في التاريخ الإنساني – وقادر على امتلاك القدرة العالية على التوصل.

ولأن الجملة الاعتراضية الطويلة نسبياً، التي تعقب الجملة السابقة مباشرة، تتبدى بوصفها حواراً داخلياً يجريه ابن الخصيب مع نفسه، تضع أصالة هذا القدم، لا القدم نفسه، في دائرة الشك، فإنها لا تكسر حيازة القناع على صفة القدم، بل تلعب مباشرة، ودون إنتاج أية آثار جانبية سلبية، إلى تأدية الوظائف التي أقيمت كي تؤديها، إنها تشير إلى سمة أساسية من سمات القناع وهي: الشك، الشك حتى في جذوره وأصوله الملكية، وذلك على النحو الذي يوحي بهدالة المنظور الذي يتطرق منه القناع في رؤيته العالم ورؤيته ذاته، كما أنها – أي الجملة الاعتراضية – وفي تواضع عميق مع الوظيفة السابقة، تفصح عن بؤرة من بؤر التخليط التي تنتشر في جسد الواقع الذي عاشه ابن الخصيب، وفي نايما الماضي الذي إليه ينتمي: التخليط في الأنساب.

ملآناً بالبهجة، أو فياضاً بالأحزان، أو مبتهجاً مبسوطاً،
يتنميا يظل الوزن واحداً، والإيقاع رتيباً لا يتغير، والقافية
مطلقة الهيمنة هي القافية الميمية:

وما أضجر هذى القافية الميمية
لن يكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف
اليوم [٢٥٧].

وحين يموت الملك الأب الذى يرمز إلى السلطة
الفردية المطلقة، أو الأنظمة الشمولية، أو إلى القوى العليا
المهيمنة على حياة الكون، أو إلى غير ذلك مما يدور فى
إطار هذا المجال الدلالي، أو سواء، فإن الملك الجديد:
عجيب بن الخصيب، يجد نفسه وحيداً، فى مواجهة
العالم، وعاجزاً عن تحمل مسؤوليات الحكم والسيادة،
ذلك لأن ما بحوزته من طاقات وإمكانات، سمحت له
السلطة الميته بالتزود بها، لا تؤهله لمثل هذه المسؤولية،
كما أنه، فى ضوء الشك الذى يمكنه، وإرادة التمايز
الذاتى والخصوصية، لا يستطيع أن يكون صورة عن
الأب، سيما أنه يشك فى أن يكون الملك الذى مات هو
أبوه الأصلى.. إنه لا يريد أن يفرق فى التقليد، كما أنه
لا يستطيع أن يحقق ذاته المتميزة المستقلة، وذلك أحد
أوجه السخرية المأساوية فى تجربة عجيب بن الخصيب،
الذى يمكن أن تنسحب دلالاته على مجالات وأنشطة
إنسانية بالغة التعدد.

ليس بحوزة ابن الخصيب، على مستوى الامتلاك
الفعلى، غير فكر مهوش مختلط، وهوية متشظية، وتجربة
حياتية عقيم، لم تعطه من الخبرة المكتسبة غير تلك
الطاقات السالبة التى تؤهله للإغراق، كأيته! فى حياة
التخليط والنفاق، ولكنه، وقد أدرك، عبر التجربة العقيم،
سر هذه الحياة - وذلك ناجم التجربة الخاسرة - فسقمها،
ينداً رحلة يحثه عن الحقيقة المستمرة، فيصير له وجهان،
وجه الملك، ووجه الإنسان المشوق إلى المعرفة والمتطلع
إلى رؤيا اليقين:

كأس الموت وما فر؟ [٢٥٤]، غير أنه، على نقض
ذلك، يدعو إلى الإيمان بالخرافات فـالميت يحس
دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر [٢٥٤]، ثم يطالبه
ببنى رؤية للمرأة تخائبه إقامة علاقة إنسانية سوية معها،
ذلك لأن المرأة «فغ منصوب» [٢٥٤] عليه أن لا يأمن
جانبها: «حتى لو جعلت فرش منامك/ نهديها أو
فخذنها» [٢٥٤]. ولكن ابن الخصيب، المسكون
بالشك، يخترق تعاليم مؤدبه العقيم «جورجياس»،
فيذهب، على مسرى حال القصر كله، وعلى مجرى
الملك نفسه، إلى التخليط الجنسي:

ورغم تعاليمه قد عرفت النساء
إماء أبى كن حين يبح المساء
يجن إلى بضاجننى ويلاعثنى
ويغضن لي ما يسر أبى [٢٥٤ - ٢٥٥].

ما إن يموت الملك - الأب على فراش التخليط
الجنسى «وفى كفه مزقة من رداء حريرة» [٢٥٥]، حتى
يضج القصر بالشعراء المنافقين الذين يرقم شعرهم،
بذوره، على التخليط؛ فالملك الذى مات على فراش
الشهوة المحرمة، يصبح هو «الملك الطاهر حتى فى الموت»
[٢٥٥]، وهو أيضاً «الملك الغازى» [٢٥٥]، وأيضاً
«الملك الصالح» [٢٥٥]، فيما يسمى الشعراء الملك
الجديد: عجيب بن الخصيب «الملك العادل» [٢٥٥]،
وذلك على الرغم من أنه عاش التخليط بكل ألوانه
 وأنماطه، وتربى على السفسة الكلامية - التخليط -
الكلامى - فأضحى كائناً بلا وجه، ولا هوية.

ولا يتبدى التخليط فى الشعر من خلال توظيفه
للانزياح به - بحيث تقلب الحقائق إلى نقائصها، بل إنه
يتبدى أيضاً - على مستوى البنية الفنية، من خلال
تناقض المقال مع المقام، والإيقاع مع الحالة النفسية،
ونبرة الصوت مع الدلالة، فقد يكون الصوت حيراناً أو
فرحاناً أو رياناً أو أسياناً أو غصباناً، أو ندبا بالدمع، أو

« في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

تقطيب عينين وبسمتان

أو بسمة تعقبها تقطيتان

وكل حال لها أوان

لكبني في مخدعي إنسان

وافزعني من المساء إذ أطل

وافزعني من حيرة الأفكار في السيل

أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقتنة

يا حشفة من الصفساء ضالعة» [٢٥٧ -

[٢٥٨].

ثمة وراء ذلك الزيف المطلق، حقيقة جوهرية، تغير

أن هذه الحقيقة غالبة، مستمرة ضالعة، وراءها يلهث

راكضاً ابن الخصيب الإنسان، ونسائها الملك -

السلطة... فأين؟ أين تختفي هذه الحقيقة؟ وكيف

تتقنع؟

يجرب ابن الخصيب - الإنسان أن يجدها في

الجسد، أي في الجنس، فيكتشف أن عشوره عليها ليس

إلا وهما، «سراباً أو زهد» [٢٥٨] فيدخل «غيابة

الكؤوس والحشيش والأفيون» فلا يعثر عليها في هذه

الغيابة الزرقاء التي ترمز إلى سلوك حيائي - اجتماعي،

مثملاً ترمز بطرائق معينة لتلقى المعرفة، فيتفتق ذهنه عن

طريقة عتوي أشكال السلوك، وكل الطرق المعرفية التي

يتصور أنها تنطوي على احتمال إمكان أن تصله

بالحقيقة المطلقة أو بالجوهر الخفي، فيعد لنفسه خليطاً

هو أشبه به وصفه سحرية لدخله، حال تعاطيها، عالم

الحلم أو الرؤيا:

«لقد خلطت أكنوساً بأكبوس كتار

ثم مزجت أنضراً بأمود بنار

شممت خلطة البهار، ثم غصبت في البحار»

[٢٥٩].

والغوص في البحار، في هذا السياق، هو الموازي

الشعري، الكشافي، للرؤيا الكابوسية، أو للأحلام

الكابوسية التي يفضي إلى الدخول فيها ذلك التخليط

في أساليب وطرق الإدراك والتعرف، ذلك أن الغيابة

تصبح من نوع الوسيلة التي اعتمدت للوصول إليها. فإذا

تختلط الحواس والوسائل لتعمل في وقت واحد، دون

انتظام، فإن عملها المضطرب يقود إلى رؤية مضطربة،

كابوسية، خليط رؤيوي، أو رؤياري، تضيع الحقيقة في

غسيابات التخليط، ولا يتم الوقوع على الرؤية، ولا

الدخول في الرؤيا. وهكذا يدخل ابن الخصيب عالماً

كابوسياً، لا رؤيائياً، عالماً تختلط فيه الحواس، فلا

تتمكن أي منها أن تؤدي وظيفتها، تماماً، كما هو حال

المقيم جورجياس الذي تختلط فيه الذكورة والأنوثة،

فيصير كائناً بلا هوية، بلا جوهر، وهكذا العالم في رؤيا

ابن الخصيب الكابوسية: عالم مختلط، جلد، عقيم،

تختلط أو تتناسخ فيه الأشياء والكائنات فتفقد هوياتها:

«رأيت رأى العين طائراً برأس قرد

وحينما أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمام

...

ثم ...

رأيت في المنام أنني أقود عربة

تجرها مئة من المهارى

تجوب بي الوديان والصحارى

وفجأة تحولت خيرولها قطاط» [٢٥٩].

ومع تحول الخيرول إلى قطط ينقلب خط سير

العربة، فلا تتقدم بل «تمشي إلى الوراء» [٢٥٩] - وهنا

تخليط آخر في إيقاع الخطوات وفي اتجاهات الزمن -

وتتحول عيون القطط إلى نجوم، فيها لاين الخصيب أن

الحقيقة كامنة فيها، ولكن هذا الوهم يأخذ في التلاشي،

حين يصير النجم القططي دبا قطيياً، فيخيب الجوهر المنير،

ولا يتبدى منه أي شيء، بل إنه ينقلب إلى نقيضه حين

هكذا تنضاف إلى دلالات ابن الخصيب من حيث هو رمز هذه الدلالة السامية التي تجمله رمزا للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة في عالم مضطرب بالزيف، ملئ بالأكاذيب، ففى سقوطه من أعالي الكابوس - باللمفارقة! - إلى قلب الشبكة الأرضية، ما يوحى بأن الحقيقة كامنة فى شبكة علاقات الواقع وأن الطريق إليها يكمن فى تحليل هذه العلاقات عبر تفكيك خيوط هذه الشبكة، وإدراك خصوصية نسيجها، وهو الأمر الذى يؤكد أن الحقيقة نسبية دائماً، إذ لا وجود لحقيقة مطلقة فى واقع الحياة والتاريخ. وقد يكون فى آخر بيت من القصيدة: «سقط الملك المتدلى جنب سريره» [٢٦٠] ما يوحى، مرة أخرى وأخيرة، بأن المثور على الحقيقة لا يتم عبر كوابيس التائم، للتشظى الهوية، بل يتم، دائماً، عبر بقطة الرائي، ورؤية اليقظ.

نتوقف الآن عند قصيدة القناع الرابعة التى تستلهم، على نحو غير مباشر، شخصية من شخصيات (ألف ليلة وليلة) وتلك هى قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو. ونظراً لأن هذه الشخصية قد وصلت للشاعر عن طريق نص ثان سبق له التناص مع النص المصدر: (ألف ليلة وليلة) مباشرة؛ بحيث يتبدى هذا النص وسيطاً، أو قناة، تواصل الشاعر عبرها بالنص المصدرى - المنيع، فإن ذلك يوجب علينا التوقف عند هذا النص الوسيط الذى يحمل عنوانه اسم الشخصية التى استعاضها الشاعر للتوحد بها، ولإطلاق اسمها على القناع.

العرندس:

تنبنى قصة فكاهية للأطفال، أعدها كامل كيلانى، واختار لها عنوان «العرندس» (٢٨)، على إعادة صياغة لحكاية «الخيال والأحذب واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم» (٢٩)، ويجرى معد القصة

يكشف الدب القطبى - الحقيقة الزائفة المتصورة على أنها حقيقة جوهرية مطلقة - عن وحشيته، إنه يقتصص الإنسان الباحث عن الحقيقة الجوهرية، ويقلق أمامه أبواب البحث عنها، إذ يأخذه بفكه، بين أسنانه - سلطة قاهرة شمولية - ليقتطف به من علو شاهق ليحطمه، أو ليوهمه بأنه هو الحقيقة المبحوث عنها، وما هو فى حقيقته إلا وهم يتخيله الوعى الإنسانى العاجز المكبوح، أو يعلق به، خلاصاً من ضناء البحث عن الحقيقة المثقفة، أو الاقتراب من الكشوفات المعرفية التى تفضح ضالة الوعى المؤمن بإطلاقية الحقيقة، وشفاؤه.

إذ يقتصص الدب ابن الخصيب بين أسنانه: «إنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض» [٢٦٠] ويعلقه بفكه: «علقت بفك الدب الأبيض» [٢٦٠]، فإننا نقرأ من بين دلالات كثيرة لهذه الصورة الشعرية الرامزة، دلالة أن تكون تمبراً عن اقتناص الحقيقة للإنسان إذ يفنى عمره دون وصول إليها، وهو الأمر الذى ينطوى على نسبة الحقيقة وزمانيتها. وقد نقرأ فى هذه الصورة - الرمز المفتوح دلالة تشير إلى وحشية الفكر الشمولى الذى يأخذ من الحقيقة الجانب الذى يراه، أو يناسب تأييد نفسه ومصالحه، فيجعله الحقيقة كلها، ويتناهى ويحاول فرضه، حقيقة جوهرية مطلقة، تملو على الأزمنة، وتتسامى بنفسها فوق حاجات الإنسان ومتطلبات حياته المتغيرة.

وعند لحظة السقوط من غيابة الكابوس إلى أرض الواقع، تنتهى رحلة ابن الخصيب، وتمثل هذه اللحظة بؤرة تجمع فيها الدلالات الجزئية للقصيدة، كى تنفجر ناشرة نفسها فى فضاء النص وفضاء العالم؛ فيها هو ابن الخصيب - الإنسان، يصرخ بخلم القصر (الكون) ويجتده وحراسه وضباطه وقائده، أى بالبشر جميعاً، أن:

«مدوا حول الكرة الأرضية نسيج الشبكة كى يسقط فيها ملككم المتدلى».

(والشعبي)، وهو يتصل، بالتواء وسخرية، بالهذه الخصبة القديمة؛ إذ يظل على امتداد القصة (٣٠)، ومنذ أن يتلع السمكة تنقف في حلقة، ميتاً، إلى أن يعود إلى الحياة في نهايتها، حين يلكمه الوزير (٣١) لكمة قوية على ظهره، فتفغر السمكة من حلقة، ويعود من فوره إلى الحياة.

ويبدو أن أبرز سمة لفتت إليها الشاعر في شخصية العرنس، هي قدرته على الحضور في كل زمان ومكان، حتى في حالة موته، لإثارة أجواء القلق المنير، فيلهب، في ضوء هذه السمة، ليتوحد به ولينطق قصيدة قناع قصيرة تتكون من مقطعين فقط، هي قصيدة: العرنس.

ولعل أول ما يلفت الانتباه في عنوان هذه القصيدة هو أنه - على نحو ما هي عناوين قصائد القناع القصيرة - عنوان بسيط، إفرادي، لا ينطوي على إمكان توليد بنية عميقة تجاوز بنيتها السطحية (اللفظية)، ذلك لأن البنية العميقة تتأسس - كما لاحظنا في عناوين القصائد - على العلاقات المتولدة عن تفاعل العناصر المكونة وعن حركتها الدلالية المتعاقبة، ولذلك فإن العنوان الإفرادي البسيط يعجز عن توليد المفارقات، وأداء الوظائف التي أدتها، وتؤديها، العناوين المركبة، ولكنه يظل منظوماً على الإحالة المباشرة إلى شخصية، أو كينونة، مغايرة للشاعر، ودون أن يفصح عما إذا كانت هذه الشخصية حاضرة في القصيدة باعتبارها قناعاً للشاعر، أو شخصية شعرية ليست قناعاً، أو مثيلاً أليجورياً، أو غير ذلك، بحيث لا ينحل هذا الالتباس إلا مع الدخول في عالم النص، واكتشاف الضمير المهمم عليه، وتحديد الشخصية أو الكينونة التي يحيل إليها من خلال تحليل علاقات النص وإحالات الضمائر.

وإذ تتميز قصيدة القناع بهيمنة ضمير المتكلم عليها، ولأنها غالباً ما تبدأ به، فإن الالتباس يأخذ في التلاشي منذ مطلع القصيدة؛ حيث تفصح القصيدة عن

عمليات استبدال وتجوير تتلاءم مع توجيهها للأطفال، وتحاول تعديل جانب من إيهاماتها الدلالية التي تتحرك في (ألف ليلة وليلة) في إطارها؛ حيث يتم استبدال أسماء الشخصيات التالية: الطبيب، الخادم، العجوز، التاجر، المؤذن، الشرطي، القاضي، والجلاد، بأسماء الشخصيات التالية: الطبيب اليهودي، الجارية السوداء، المسلم، النصراني، حارس السوق، والوالي، والسياف، على التوالي، فيما تظل الأحداث متشابهة، وإن لم تكن متطابقة تماماً.

وأياً يكن أمر آليات التناص التي تحكم عملية إعادة صياغة وتوجيه هذه القصيدة المستدعاة من (ألف ليلة وليلة)، فإن الذي يعنينا، في إطار موضوع هذه الدراسة، هو أن الشاعر معين سيسو قد أخذ الاسم الذي أعطاه - أو اختاره - كامل كيلاني لبطل قصته، ليطلقه على قناعه، وليجعل منه عنواناً إفرادياً بسيطاً يسم القصيدة: بالعرنس.

نفرض إضافة إلى التعريف إلى الاسم: عرنس، إلى تعيين إحالته إلى شخصية محددة، ولأن الاسم معروف في كلا العنوانين، أي في عنوان القصيدة والقصيدة، ولأن كلا العنوانين لا يتكون إلا من الاسم فقط، فإن هذا يقيم الصلة بينهما، بوصفه اسماً واحداً لشخصية واحدة، موحدة الهوية والدلالة، وذلك على الرغم من أننا لا نعرف من أين جاء هذا الاسم، ولا ندرى كيف تسنى للخيال الشعبي أن يجعله علماً على شخصية الأحدث، بحيث تبدو العرنس رديفاً لغويا لأجذب (ألف ليلة وليلة)، دون أن توجد له دلالة لغوية معجمية تصله بالخصائص التي يحوزها باعتباره شخصية ساخرة، أو شخصية ترمز إلى فكرة الموت والانبعاث، بأسلوب حكائي، شعبي، بسيط جداً، وسائر.

على هذا النحو الساخر يتبدى العرنس نمطاً أصلياً من الأنماط التي يقدمها الأدب التقليدي (البدائي

نفسها باعتبارها قصيدة قناع، وهكذا نصغي لصوت
العرندس مخاطباً القوى المسيطرة على النص:

«أنا العرندس

أنتنكم على جناح نورس

ما دام هذا العصر عصركم

يا أيها الذئاب

عصر الدفوف والطبول والأبواق

أبوكم أنا العرندس

أنتنكم على جناح نورس» (٣٢).

المجىء الدائم، حتى في حالة الموت، هو إذن السمة
الوحيدة التي تصل عرندس القصيدة، بعرندس القصيدة،
بأحدب (ألف ليلة وليلة). وإذا ما كان انتقال العرندس،
ميثاً، من مكان إلى آخر، يولد حالة من الرعب عند من
يشر عليه في القصيدة، فإن مجىء العرندس - الشاعر، على
جناح طائر النورس يولد - أو هكذا يفترض النص - حالة
من الرعب عند أولئك الذين تسيدوا وأمسكوا زمام حركة
الحياة، فأوقفوها عن الدوران والفعل المغير. ولكنه، في
الوقت نفسه، يش تطلعاً لاهباً إلى تجاوز المأساة بالشعر
الساخر، أو بالشعر الصارخ، الذي يصير معه الشاعر
عرندساً، وتصير معه القصيدة سمكة تقفز من حلقه إلى
بحر الحياة.

وأيما كان تقييماً لهذا النوع من الشعر، من حيث
قيمه الفنية أو وظيفته الاجتماعية والتبوية، فإننا نعالج
هذه القصيدة - الصرخة من منظور تأثرها، من حيث هي
قصيدة قناع، بد (ألف ليلة وليلة). ولأن دافع التقنع،
هنا، سياسي أصلاً، فإننا نلاحظ أن القصيدة، ما عدا
تلك السمة التي أشرنا إليها، تتزاح بالعرندس، وبالتجربة
التي يوصل إلينا نتائجها المجردة، أي الأفكار والمقولات،

عن القصيدة الفكاهية وعن حكاية الأحدب، انزياحاً تاماً،
فلا تجعل من أي منهما بنية تحتية تتحرك تحت مستوى
السطح الظاهر للنص، لانتفاص معهما على أي من
مستوى الحضور أو الغياب، لاجتعل من العرندس أو
الأحدب نظيراً فولكلوريا نلمحه في إلقاء حركة
العرندس في القصيدة، ولذلك كله تفقد القصيدة صلتها
بعالم قصائد التجربة - بمعناها العميق - ولكنها تظل
قصيدة تجربة سطحية تتحرك على مستوى واحد، من
حيث إنها تنطق صوتاً مغايراً للشاعر، هو صوت القناع
الذي خاض التجربة خارج القصيدة، ثم أعطانا في
القصيدة نتائجها، من وجهة نظره، محولة إلى «بيان» أو
«منشور سياسي».

إن اقتصار القناع، في هذه القصيدة، على أداء
وظيفة الدرع الواقى، والبوق، وعدم استثمار الوظائف
الأخرى الكثيرة التي يمكن أدائها لإنجاز البنى
الموضوعية، والدرامية، والمزمية، لأية قصيدة قناع، قد
حال دون الشاعر وإمكان تحويل قصيدته إلى قصيدة
تجربة حيوية وحية، وجعلها قصيدة - صرخة تطلق في
وجه العالم، فتغيب مع موت صداها، وذلك على الرغم
من المجىء الدائم للعرندس من الموت.

لقد حاول الشاعر أن يفيد من القناع في تضخيم
ملاحم الوجه، وتجهيز الصوت، كي يوصل فكرته وصوته
إلى الجماهير لتتواصل معه، وتنهض، وهو الأمر الذي
يذكرنا بوظيفتين من الوظائف الكثيرة التي لعبها القناع
في المسرح القديم؛ حيث كان مطلوباً منه أن يضخم
الملاحم، وأن يجهز الصوت كي يتمكن الممثل من
توصيل ملامحه وصوته، ومن توصيل رسالته إلى
«الجماهير» القائمة في مسرح مترامي الأطراف.

الهوامش

- (١) أنس حديد: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المنار، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ١٣٥.
- (٢) ت. س. إليوت: الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جدي، دار كتاب للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٧٢.
- (٣) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ٧٩.
- (٤) المرجع السابق: ص ٨١.
- (٥) المرجع نفسه: ص ٨١.
- (٦) المرجع نفسه: ص ٨١.
- (٧) المرجع نفسه: ص ٨١.
- (٨) المرجع نفسه: ص ٨٠.
- (٩) المرجع نفسه: ص ٨٠.
- (١٠) المرجع نفسه: ص ٨٠.
- (١١) روبرت لانغيم: شعر التجريب، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة: علي كتمان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرساد القومي، دمشق، د. ط، ١٩٨٣، ص ٤١.
- (١٢) المرجع السابق: ص ٤١.
- (١٣) نورب فرأي: تشرح القلعة، محاولات لبيع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، د. ط، ١٩٩١، ص ١٣١.
- (١٤) المرجع السابق: ص ١٢٥.
- (١٥) يوسف الخال: مرجع سابق، ص ٨٠.
- (١٦) المرجع السابق: ص ٨٠.
- (١٧) جابر عصفور: أقمة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص ١٧٣.
- (١٨) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، القاهر البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٦١.
- (١٩) لمزيد من التفصيل والشرح انظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص ١٢٦.
- (٢٠) خليل حاوي: ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١١٥. ونسأ من المقتبس التالي سنكتفي بالإشارة، فاحل المتن، إلى رقم الصفحة.
- (٢١) في ٢٠ يونيو ١٩٨٢، أثناء الفز الإسرائيلي للبنان، انتحر الشاعر العربي الكبير خليل حاوي.
- (٢٢) خليل حاوي: المصدر نفسه، ص ٢٢٥، وسنكتفي، بعد ذلك، بالإشارة إلى رقم الصفحة.
- (٢٣) إميل معلوف: ولما نعمة متكلمة: مقال منشور ضمن ديوان خليل حاوي السابق ذكره، ص ٢٣٤.
- (٢٤) ألف ليلة وليلة: المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، المجلد الأول، ص ٨٣.
- (٢٥) يقول صلاح عبدالصبور في هذا الصدد: «قد حارت في هذه القصيدة أن أذكر ما ذلت ألف ليلة وليلة وهو حال عبيب بن الصبيب قبل رحلته التي حولته من ملك إلى صملوك». صلاح عبدالصبور: حيالي في الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٩، ص ١٠١.
- (٢٦) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ص ٢٥٣. وسنكتفي، بعد ذلك، بالإشارة، فاحل المتن، إلى رقم الصفحة.
- (٢٧) يقول صلاح عبدالصبور: «إن هذا البلاط هو صورة للكون، حيالي في الشعر ص ١٠١، ومن الممتع، وللمفيدة، أن تراجع القارئ قراءه صلاح عبدالصبور لقصيدته «مذكرات الملك عبيب بن الصبيب» يقارنها بقرائنا، أو بقرائنا أخرى. راجع للمقارنة: حيالي في الشعر ص ١٠١ وما بعدها.
- (٢٨) كامل كيلاني: العولمي، سلسلة قصص فلكانية للأطفال، دار المنار، القاهرة، الطبعة السابعة عشر.
- (٢٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ١٢٨ وما بعدها.
- (٣٠) وكذلك أيضاً في الحكاية.
- (٣١) فازد بن ألف ليلة وليلة الليلة الخامسة والأربعين، المجلد الأول ص ١٩٩.
- (٣٢) ممين بسوس: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٤٩٩.

ألف سندباد.. ولا سندباد

...تقاهى الكتابات :

مابين الرحلة والفن التاسع

سعيد علوش *

ما أبعاد (مغامرات السندباد البحري) (١٩٨٦) التي يقدمها الجزائري عيدر محفوظ - لأول مرة في قصة الشريط المصور للأطفال - بالفرنسية، وترجمها عبدالعزيز بوشعيب إلى العربية؟

لا نشك في أن (ألف ليلة وليلة) قد كانت من بين المصادر الأولى في تعرف الغرب المتخيل العربي، منذ عشر عليها - في سوريا - الفرنسي أنطوان جالان، وبدأ نشرها في أوروبا في بداية القرن الثامن عشر، وتوالت بعد ذلك الترجمات والاختصاصات في شتى الأجناس المكتوبة والمصورة، بل السمعية - البصرية.

ومن بين الليالي الملاح التي توقف عندها مفهوم «حك حكاية وإلا قتلتك»، رحلة السندباد البحري التي لا تقتصر الإحاطة التاريخية بملابساتها أو تقديم بديل عن متخيلها الشعبي والكتابي، بمقدار ما نريد طرح مقارنة مقارنة لاستعادة هذا الموروث، من خلال منظورين هما:

يظهر أن الرحلة استهوت وتستهوئ وستظل مصدر استهواء، وإنتاج، وإعادة - إنتاج. ألم تحقق رواية (ليون الأنريقي) (١٩٨٨) لأمين معلوف أكبر نجاح في عصرنا للرحلة والرواية؟

وهل يعود اختراق الربع الخالي إلى غير رحلة (الرمال العربية) (١٩٥٩) لويلفرد ثيسجر، الملقب بمبارك بن لندن؟

وكيف لا تصبح (رحلة السندباد) (١٩٨٢) للإيرلندي: تيم سفرن تحقيقاً وتحقيقاً أنثروبولوجياً لقدرات الفيزيولوجي والمتخيل الشعبي لمعاصرينا (سندباد) الليالي الملاح؟

لماذا كانت هذه الرحلة الأخيرة عن السندباد هي مصدر إلهام واقتباس القاص المصري صنع الله إبراهيم في قصة الشريط المصور، التي أصدرها بعنوان (رحلة السندباد الثامنة) (١٩٨٩)؟

* أستاذ الأدب، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس .

١- المنظور الأنثروبولوجي لرحلة السندباد البحري، في مشروع مشترك: (عماني - إيرلندي).

٢- المنظور التخيلي لجنس قصة الشرط المصور، في عملي كاتبين عربيين: (مصري/جزائري).
وسنحاول تقديم المنظورين من خلال مستويين:

المستوى الأول: استعادة الموروث عبر وسائط

وستعتمد قراءتنا على مستويين في استقراء الظاهرة السندبادية كما يحاول المكتشف والمؤسسة والمبدع استعادتها عبر: (المغامرة/ الموروث/ السرد/ الإيقونة).

فالمكتشف. المغامر يقترح علينا استعادة التاريخ البحري على ضوء آثار رواه الواقعيين والأسطوريين، كما توزعتهما الذاكرة الثقافية عبر سنتين من التراكمات والإسقاطات المعرفية بين الشرق والغرب.

لقد كانت حوافز الإيرلندي تيم سفرن للملاحقة سندباد سنة (١٩٨٠) الجمع بين إغراء استعادة مشاهد اكتشاف الغرب والشرق، من خلال اعتماد النماذج البحرية الأولى، وهي في نظره:

«تعود جنورها إلى ثلاث سنوات مضت، عند نهاية إحدى الرحلات ذات الطابع المختلف في سفينة أصغر في بحر بعيد شديد البرودة، كنت في ذلك الوقت، مع ثلاثة زملاء، على وشك الوصول إلى شاطئ نيوونولاند في مركب صغير مكشوف مصنوع من جلد الثيران. كان الهدف من تلك الرحلة اختبار مدى إمكان وصول الرهبان الإيرلنديين إلى أمريكا الشمالية قبل كولمبس. بحوالي ١٠٠٠ عام. وكانت حاملتنا الصغيرة نموذجاً طبق الأصل من السفن المصنوعة من الجلد التي كان الرهبان الإيرلنديون يستخدمونها...»^(٧).

وإذا كان المكتشف هنا يعتمد الملاحظة والتجريب والاستقصاء، فإن تيم سفرن يعطي لمشروعه التحقق في بناء سفينة، تشتمل على كل مواصفات سفينة السندباد البحري، فقد كشفت مصادره التاريخية (العربية/ الصينية) عن مصداق تصورات وأقتراحه على سلطنة عمان تمويل مشروعه طبقاً للمواصفات التي سجلها الجغرافي والمؤرخ. من هنا، يسجل تيم سفرن هذا الحدث عند بلوغ رحلته هدفها بتلوغ الصين، قائلاً:

«وفي جامعة كاتون تشاورت مع المؤرخين الصينيين برقة شديدة حول تاريخ الصين. وشعرت بالبهجة عندما عثروا على سفينة مصنوعة بالحبال. وقد وجدها أحد الصينيين الرسميين في ميناء كاتون في أواخر القرن الثامن. وقد كتب هذا الصيني: إنها سفينة بحارهم، إنها بلون مسامير، والمادة الوحيدة التي ربطت الأجزاء والألوان مع بعضها بعضاً هي قشرة لمره جوز الهند. وكان هذا دليلاً على أن السفن التي تستخدم الحبال في ربط أجزائها كانت ترسى في موانئ الصين عندما كان هارون الرشيد خليفة في بغداد وأسرة تاج الملكية تحكم الصين» (٣٠٨).

ويبدو من خلال هذا الطرح غير الموثق والإحالي على علاقات اتصالية شغوية، أن كل اهتمامات المكتشف تنصب على تحقق الرحلة ومدى تداولها في اللبونات العربية، وإسهام المؤسسة في إخراج المشروع الأنثروبولوجي إلى حيز الوجود، والتعامل مع التاريخي والجغرافي والتخيلي من خلال استقراء ومواجهة الرمزي بالواقعي. لهذا يعتبر تيم سفرن:

«إن رحلة السندباد لم تكن تتطلب نفقات باهظة فحسب، ولكنها تتطلب ذلك الذي يضع أمواله في المشروع وأن تكون لديه ثقة

كما أن القاص المصري لم يجرب خياله الأدبي بقدر ما اعتمد على وثوقية التوثيقية، كما لو كان المطلوب من الكاتب الخضوع لمواصفات لا يجب الخروج عليها. لنلاحظ إذن: (الصورة/ النص/ الرسم) في اللوحة الأولى من قصة الشريط المصور في (رحلة السندباد الثامنة) للكاتب المصري، لنقارن بين سفينة تيم سفرن وسفينة قصة الشريط المصور في اللوحة رقم (١)، وننظره خاطفة ندرك أن الأولى فوتوغرافية، أى طبق الأصل الذى صنعه ماديا، وأن الثانية جزئية، أى أن الرسام أرادها طبق أصل الصورة الفوتوغرافية.

كما يمكن الموازنة بين خريطة الرحلة السندبادية عند تيم سفرن ورسمها في الشريط المصور:

ويمكن القول إن اقتفاء الأثر - ووقع الحافر على الحافر - من سمات رسوم قصة الشريط المصور؛ فعندما

لوحة رقم (١)



بالغة في المركب والبحارة. وإذا أحسست بالرهبة فإننى نحيث مشكلة تمويل الرحلة جانباً، وأخذت أركز اهتمامى على نوعية المراكب التى تناسب المشروع مناسبة تاريخية تامة. ولحسن الحظ، فإن تاريخ البحرية العربية جذب اهتمام العديد من مؤرخى البحرية، وهناك غدد لا بأس به من الدراسات والبحوث عن تصميمات المراكب العربية الأولى... (١).

وإذا كان المشروع العماني - الإيرلندى كما وضع تصورات تيم سفرن قد خرج إلى الوجود، فإن مواصفات سفينة السندباد تطلبت:

«بناء الهيكل من خشب الآتى المختار من غابات الهند وجرى تشكيله بعناية من ألواح يصف بعضها إلى جانب بعض بتفاوت يقل عن جزء واحد من أربعة وستين جزءاً من ألياف جوز الهند، المبرومة باليد والمشدودة بإحكام حول حشو من قشور جوز الهند. وتحتاج السفينة إلى أكثر من خمسة وسبعين ألف جوزه هند، وأربعة أطنان من حبل ألياف جوز الهند لأربعة الأشرعة والصواري» (غلاف داخلي).

يتبين إذن أن العالم الرمزي لرحلة السندباد يقابله كم هائل من الكتلة، لهذا فعندما يتحدث إلياس كاتنى عن (Masse et puissance) الكتلة والقوة فلسفياً، فإن تحول النصيرين في المجال الأثرولوجى يعيدان تشكيل مادة التخيل وقوته في واقع يرتفع عن متخيله. لننظر إلى السفينتين اللتين شكلتهما الكتلة والقوة: في المشروع الواقعى لتيم سفرن ومحاكاة الصورة الفوتوغرافية هند رسام الشريط المصور في سيناريو صنع الله إبراهيم، لهذا نقول بكل جزم إن ما استعمله الرسام لم يخرج على فوتوغرافية السفينة، بل هى نفسها فى أدق تفاصيلها،

البحارة العرب الأولين في شق طريقهم إلى الصين. كان ذلك إنجازاً منهلاً. فقد استطاعوا الإبحار حول ما يقرب من ربع الكرة الأرضية. بينما كانت السفن الأوروبية العادية تعاني من متاعب ومصاعب الإبحار وعبر القنال الإنجليزي. واستطاع العرب قيادة سفنهم في الطرق السليمة لا بالخط ولكن بعد حسابات دقيقة. وتدلنا النصوص القليلة عن العرب الأولين بكيفية قيامهم بهذا العمل البطولي» (١٠٩).

من ثم، تتخذ قصة السندباد البحري حداثتها بفضل اقتباس الأصل الميثي وتحويله إلى قصة مرحلة شرط مصور. لهذا لا يعدو ما يقدم هنا ذاك التعريف الأولى بتحويلات عميقة، لم يسبق أن نال حظوته من الاهتمام. ونظراً لذلك، نسمد هنا إلى طرح مستوى التداخل الإيقوني والرمزي في جنس هذا الفن التاسع، الذي يتجاهله تاريخ الأدب العربي والمؤسسة الثقافية، نظراً للطبيعة المهيمنة على قراءة النتائج من هذا النوع، المتفاضل فيه بين نظريته والتأمل الشامل في جوهره. ففي إطار الحقل الجديد الذي تفتحها السيميولوجيا العامة، نجد أن التقدم الحاصل في تحليل الخطابات المختلطة، سيمكن دون شك من موضوعة الشرط المصور العربي في مجاله الطبيعي من أنماط الأدب، التي تثير الكثير من الافتراضات المتعلقة بوضعية الصورة في الخطاب الإيقوني وخصوصية تخيل قصة الشرط المصور ومشروعيته أو مزائده على دعائم المؤسسة.

ونبدأ من كيفية تكون الجنس التاسع تحت ريشة رسام قصة الشرط للسندباد البحري؛ حيث يعمد الرسام إلى النقل الحرفي للأصل الجغرافي من رحلة تيم سفن. وتمكن المقارنة بين مسار الخريطة (أ) واللوحة (ب) من إعطاء صورة عن أوجه الاقتفاء:

ينقلت كاتب السيناريو من بعض الأحداث أو يتحطل منها تخلصاً من أشكالها، يكون الرسام قد التصق بحرفية النص المكتوب، وهنا لا نعتقد في وجود فن مستقل عن الكتابة، بل هي مجموعة رسوم يتعلم فيها الحس التخيلي، كما تفتقد في نص - السيناريو لصنع الله إبراهيم.

ولا نستغرب هنا ملازمة الخيال لأنتروبولوجية الرحلة، واقتفاده في ما يفترض فيه ملازمة للتخيل القصصي، إلا أن غلبة التوثيقية على الرسام والكاتب ضيقت علينا متعة تأسيس جنس أدبي له رواجه وجمهوره في الغرب، وإن كان مازال متعشراً في العالم العربي، لتعامل تاريخ الأدب العربي معه «بدونية» ولا مبالاة غير العارف بخطورته، ناهيك عن تعاطيه بالهواية لا بالدراية. فأن يقرر تيم سفن مرد الرحلة - بطريقة المذكرات - يمكن أن يقبل منه، ولا يقبل من أديب يفترض فيه الخضوع لخصوصية مدونة تخيلية. لهذا يحل ضمير الجمع - فيما يصوغه مفرد الرحالة، المستكشف الإيرلندي - في إبراز هدف الرحلة:

«ونحن الآن في الطريق الذي مسار فيه السندباد البحري والبحارة العرب القدامى، طريق البحار السبعة إلى الصين، وهو الطريق الذي عرفه التجار العرب المغامرون منذ ألف عام...» (١٠٤).

إنها رحلة استعادة أطوار الإبحار البدائي على ظهر مركب أطلق عليه اسم (صحار) - المدينة العمانية التي يفترض أنها شهدت مولد السندباد بها - تحيماً بالمكان التاريخي، الذي أراده تيم سفن متحرراً:

«وكان إبحار (صحار) عنصراً أساسياً في رحلة السندباد بأسرها. وكان من بين الأغراض الأولى للرحلة معرفة كيفية نجاح

١ - الأصل الجغرافي للرحلة الاستكشافية:

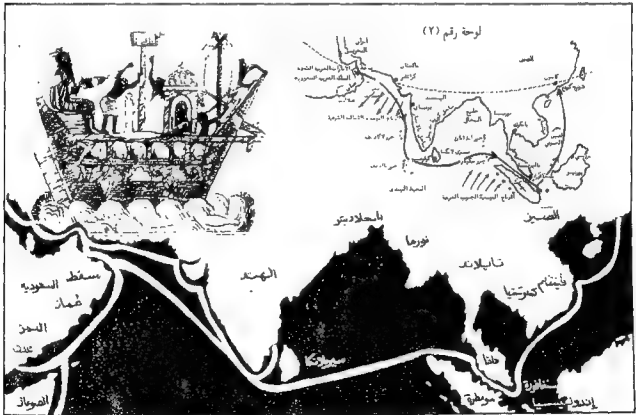
وإذا قارنا بين خريطة الرحالة - المكتشف - الأثروبولوجي، واللوحة (٢) لرسم قصة الشريط المصور، عند صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الشامتة)، نجد أن استيحاء الأشكال والمسارات يكاد يتطابق، ولا يقتصر هذا على الخريطة - اللوحة، بل يمتدداها إلى سيناريو الكاتب الذي يلاحق خط سيرها ومضمونها حتى وإن كان يعمد إلى اختصارها، فباستثناء إضافة المركب - المقتبس من الموروث الإيقوني، مع إضافة ثلاثة أسماك فوق الماء، بشكل مفوض - يخالف الميثى والواقعي - ببحارة هم أقرب إلى القرود، لا نجد فيه فن (الفن التاسع)، كما هو رائج في أدب الشريط المصور المتعارف عليه.

ب - تحول الأصل إلى فرع - الجنس:

وهو تحول يصيب الرسام والكاتب، الذي يقتصر على تقرير وصفى مقتبس عن رحلة تيم سفرن.

ليست الرحلة إذن جنساً أدبياً يقتصر على الكبار، ولكنها تستهوى صغار الشريط المصور. من هذا المنظور، يقدم صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الشامتة)، على اعتبار أنها توفر مادة حيوية قابلة للاشتغال تحت ريشة وأقلام المبدعين، وتجرف الرحلة السندبادية بذلك كل رغبة أمامها وتجعلها قابلة لتلوين المجال وتحويله إلى حلم ملون.

والملاحظ في رحلات الشريط المصور. غلبة الترجمة عليهما، بما في ذلك رحلة ابن بطوطة ورحلات (جاليفر) لجوناثان سويت، التي تقدم عوالم البحار، في امتزاج بعوالم ما تحت الأرض في (لغة المستقبل...) بتشويقاتها وصورها الخلافة، والتي لا تعدلها سوى عوالم (موني ديك) لهيرمان ميلفيل، بما يقدمه من صراع مع سمك القرش ومصارعة الأمواج ومغامرات الموت والحياة.



ازدحاما بالسكان والثروة في عمان، وليس في الإمكان وجود مدينة أكبر من صحار ثراء في مبانيتها وبضائعها الأجنبية على طول شاطئ الخليج أو في البلاد الإسلامية قاطبة، وقال إنها مقر العديد من التجار الذين يتاجرون مع الدول الأخرى، بينما معاصره المقدسى يصف صحار بأنها «المدخل إلى الهند وهي مخزن بضائع الشرق».

وهكذا كان من الأمور المثيرة للفضول كثيرا اكتشاف أن السندباد البحري يعد من أهالي صحار، وكان هذا أحد الادعاءات التي يصعب التأكد منها، فليس هناك شيء مكتوب يؤكد، ولكن الأمر لا يتعدى القول بأن السندباد البحري كان شخصا من صحار.

وبطابق ما هو مكتوب، فإن السندباد تجل تاجر ثرى بد ما ورثه عن أبيه بعد وفاته في حياة اللهو مع أصدقائه اليافعين، وعندما نضب معين ثروته الشخصية باع آخر ممتلكاته ودخل ميدان الاستثمار التجارى وبدأ يعمل تاجراً مغامرا في البحر. ويقول كتاب (ألف ليلة وليلة) إن السندباد عاش وتاجر في بنگاد، وكانت كبرى مدن العالم القديم آنذاك وعاصمة هارون الرشيد، وكان الخليقة شخصية لامعة بدرجة شبه خرافية. لذا، فإنه كان من عادة رواة الأزمنة المتأخرة أن يلصقوا بحكم هارون الرشيد روايات عن مغامرات كبرى وأعاجيب تشمل بطبيعة الحال أعمال السندباد البحري البطولية. لذا، فإننى وجدت أن هناك مجالا لإثارة الفضول بأن السندباد لابد أن يرتبط في عمان بمدينة صحار، وقد تولى ذلك أشخاص لم يتركوا الصدفة التاريخية بأن صحار كانت المدينة التجارية القائدة في وقت كانت حكايات السندباد قد تم جمعها. فهل هذا يعنى أن السندباد البحري كان حقا تاجرا صحاريا، وأن مقره وأعماله البطولية قد نقلت قرنا لاحقا لتزامن فترة حكم هارون الرشيد؟ أم أن السندباد كان من صحار وزهب للحياة في بنگاد؟

من ثم، يبدو أن سارد الرحلة يظل حاضرا في كُتابة سيناريو رحلة (جاليفر) الذى يعيننا من الحدى بنساره، فهو لا يسلى القراء، ولكنه يقدم حقائق ويرويها لإيمانه بأن الهدف هو جعل البشر (أكثر حكمة وأفضل أخلاقا).

لكن اختيار السندباد بالذات ونقله من الموروث الشعبى إلى الواقع يتم بوضع خطة زمنية لبدلية الرحلة (شهر نوفمبر) ونهايتها (شهر أغسطس). وفي أعقاب ذلك بدون الإيرلندى تيم سفرن رحلته الثامنة. وكان من المفروض أن يكتب صنع الله إبراهيم الرحلة التاسعة - مادام مقتضيا - فى (الفن التاسع: الشريط المصور)، ولكنه سائر تيم سفرن بنوع من الاختزالية، نظرا لطبيعة القصة القصيرة وللاستعجالية نفسها لمشروع تخيلى يقتصر فيه كتابه ورسامه على: (الإبحار/ جهاز الكمال/ الاتجاه نحو مسطرة/ الوصول إلى مضيق مالقا/ بلوغ الشاطئ الصينى).

وفي مقارنة بسيطة بين توقعتى الرحلة والشريط المصور، نلاحظ مطابقة الرحلة الجغرافية لرحلة السندباد وأوصاف الجغرافيين العرب. وبالطبع، فإن القاص ليس ملزما بإيجاد مطابقة التخيلى للواقعى بقدر ما عليه مجاوزة الوثائقية من جهة أخرى، إلا أن اختيار الاختزالية والملاحقة هو ما حدا بمسار المعاملين إلى تقاطع يلاحقه الجدول اللاحق:

من ثم، يوضع تيم سفرن مساره الجغرافى من خلال تحديد الميثى والتاريخى المستعبد للرحلة:

«وعلى شاطئ عمان ذاته امتلئت مدينة صحار، وهنا عثرت مصادفة على صدى أخذ للسندباد البحري ذاته، ففي عهد الرحلات العربية الكبرى كان لصحار شأن كبير بين الموانئ المهمة فى العالم العربى، وقد كتب الجغرافى العربى الإصطخرى - الذى عاش فى القرن العاشر - يقول: «إنها أكثر المدن

متميزاً بطابع المعارضة ونمطا صوروبولوجيا تتحدد معه علاقات (أنا الموروث الحكائي) في مواجهة (الآخر الميثي الغرائبي). من ثم، يعتبر تيم سفرن - عن ملاحظة واستقراء:

«أن السندباد كان رمزاً للظاهرة النادرة للعمل البحري العربي بالطريقة نفسها التي استخدمها المؤلف في مغامرات السندباد سواء كانت حقيقية أو خيالية».

وبشير كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى قيام السندباد بسبع رحلات. وفي كل رحلة تفرق سفينته أو يواجه أخطارا، وتختلف به الأمواج بطريقة أو بأخرى بعيدا، فيقوم ضد رغبته بإحدى المغامرات. وهذه الحيلة والصورة البلاغية في السرد قد مكنت الراوي من تحويل مادته إلى مسلسل جذب انتباه الجمهور بهدوء وراء آخر، يقرر فيه تيم سفرن:

«والآن، لقد اقترحت القيام بحركة عكسية، أي القيام برحلة واحدة لمعرفة كيفية الربط بين العناصر المختلفة في الروايات وربطها بتلك الأيام العظيمة التي شهدت التوسع البحري العربي. وهنا ظهرت حقيقة واضحة: فعند إعادة قراءة كتاب (ألف ليلة وليلة) كان واضحا أن الكثير من الأماكن بطول الطريق البحري المتجه من الخليج العربي شرقا، وليس الأمر مصادفة أن ذلك الطريق البحري كان هو الإنجاز الضخم للملاحة العربية الأولى، وكان ذلك الطريق يمتد حوالي ستة آلاف ميل عن طريق سيلان وجنوب شرقي آسيا إلى مدن الصين الأسطورية.

وعند هذه المرحلة بدأت أتحقق من مدى خطورة المشروع؛ فهذه الرحلة ليست كرحلة برندن في مركب صغير مكشوف استطاع

إن الإجابة تكمن في العملية الفعلية للأساطير، وهي الطريقة التي يصوغ بها رواة القصص شخصية السندباد، ومن المحتمل ألا يكون هناك شخص واحد مفرد هو السندباد. ويبدو أنه كان هناك تاجر عربي شهير يتاجر مع الخارج، وعن رحلاته كتب العديد من الروايات، وهكذا أظهرت شخصية البطل. وهذا هو التطور الطبيعي لدورة القصص؛ إذ تؤخذ أعمال شخصية حقيقية ويبالغ فيها وتزين ببطولات أشخاص آخرين حتى تتجمع الروايات وتقدم على شكل قصة سلسلة. وكانت هذه هي الطريقة التي خلقت بها كل من رحلتى أوليسيس وسان برندن البحرية، ويبدو أن هذا الأسلوب هو ذاته الذي اتبع في كتابة رحلات السندباد البحري والتي شارك فيها تجارب تجار صحار مع البلاد الأخرى (٢١/٢٢).

لا مجال إذن لأدنى شك في أن تيم سفرن في الشاهد السابق يمي وعيا كاملاً جل العمليات التخيلية والتاريخية والجغرافية، وأخيرا الأثروبولوجية، التي تقترح البحث في أركيولوجية معرفية يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي، بعد أن ترسخ العنصر الأول ولتدثر الثاني، بعد توطأ الجميع على تغييبه لصالح متعة «الحك حكاية ولا تفتك» في (ألف ليلة وليلة).

فهل هي الليلة الثانية بعد الألف تلك التي يحاول تيم سفرن استعادة بعض مشاهدنا من خلال النمط الأكثر ترسخا في الخيلة الشعبية العربية والعالمية؟

لماذا جاءت المبادرة الاستعمارية: (إيرلندية/ عمانية) - استكشافية: 1. موروثية لا تكفي باستعادة مشاهد الواقع قبل ألف عام، بل توثيقا للرحلة الثامنة التي لم ينجزها السندباد البحري، وكان على الرحالة الحالي من هنا الحديث عن (معاصرنا السندباد البحري) كما تحدث بارت عن ما أسماه (معاصرنا وأسين).

إن اليد الثانية - من منظور أنطوان كومبانون - تتعامل مع النص التسجيلي للرحلة باعتبارها نوعاً أدبيا

الحقيقة والخيال، فما بالك باستعادة هذه الثنائية في القرن العشرين، طبقاً للمواصفات التي قدمها المؤرخ الجغرافي والرواي الشعبي والمنجز المعاصر.

فالقيام بالحركة العكسية يربط الحاضر بالماضى مع احتفاظه بالبعد المعرفى والزمنى اللذين لا يمحيان الفوارق بين الاثنين، لأن هذا التشديد على الفاصل هو ما يعطى للرحلة والسندباد والمكتشف القيمة الحضارية، في تفوق عصرنا على عصورهم - السابقين - ويجعلهم قابليين لتأويلات عصرنا، دون أن نكون قابليين لأدنى تصورهم عنا، وإلا ما الفائدة من استعادة مصائر وبصائر السابقين إذا لم يكن في تجربتهم ما يجعلنا نتفوق عليهم، حتى في تقليد مسألتهم البدائية في التنقل عبر مركب سندبادى - لم يدخله أى مسمار واحد - يفتقد حوافر السندباد البحرى وغايات مواجهته للمصائر المجهولة.

وتكمن أنثروبولوجية الرحلة عند تيم سفرن في هذا الجمع بين شتى العناصر المعرفية، منها:

- احتواء أطروحة (ألف ليلة وليلة) الميثية.
- تمثل كل الأدوار البحرية والحرفية والثقافية للرحلة.
- استحضار سياقات القرون الوسطى بكل أبعادها.
- جعل المغامرة المحك الأساسى لأى تركيب معرفى جديد.
- إيجاد تشكيلة بشرية على ظهر القارب ذات قدرة عصبانية.
- تلوين الرحلة بشكل مخبرى يمتزج فيه العلم بالإحساس الفردى.

ويظهر أن الملونة التي تقدمها الرحلة، تكاد تجمل من نفسها قصة فى القصة عند تيم سفرن، كأصل جديد، يقتبسه صنع الله إبراهيم ويطلق عليه (رحلة السندباد الثامنة)، إلا أن الرحالة الإيرلندى يريدها (قصة أخرى):

«وكان فى استطاعتى أن أعمل علماً لرحلات السندباد مثلث الشكل، قرمزى اللون بطول خمسة أقدام، وكان ذيل العلم

بنضعة أصدقاء صنته: إن رحلة السندباد كانت أكثر طموحاً إذ إنها استلزمت بحثاً وتخطيطاً وبناء سفينة ضخمة، إن ذلك قد احتاج مكاناً لبناء السفينة وميناء مناسباً لها ومجموعة كبيرة من البحارة للإبحار بها، ويجب أن يكون على ظهرها كمية كافية من المواد والأدوات للحفاظ على استمرار وجود مركب من القرون الوسطى فى البحر لمدة ثمانية شهور على الأقل، مع كمية من المؤن والماء تكفى كل مرحلة من مراحل الرحلة. وإذا كان الهدف الأساسى من القيام بهذه الرحلة هو تسجيلها بدقة، فإنه كان من الضروري وجود مصور سينمائى ومسجل للصوت، وكان لابد من الحصول على أفراد يستطيعون تسيير مركب شراعى عربى، وقبل كل ذلك كان من الضروري الإلمام بقدر من اللغة العربية، ولم تكن هناك نهاية لقائمة المطالب، كذلك فإننى أعترف بأن المغامرة كانت ضرباً من المخاطرة، وقد قادنى البحث إلى الحقيقة التى تثير القشعريرة بأنه فى السنوات الأولى من هذا القرن، فإن سفينة عربية واحدة من بين عشر سفن عجزت عن الوصول إلى الممرات عبر المحيط الهندى واختفت فى مياه البحر، وكانت الرحلة إلى الصين فى عصر السندباد تعد أمراً خطيراً حتى إن الريان المتمرس الذى يعود سالماً كان يعد بحاراً نادراً. وإذا كانت رحلة ناجحة إلى الصين تمنح صاحبها ثروة تدمر مدى الحياة، فإن فرص النجاح المتاحة لمثل هذه الرحلات كانت نادرة، فكثيراً ما فقدت سفن ولم تعد إلى موانئها وكانت الخسارة رهيبه» (١٢/١٣).

يقدم الشاهد دلالات عدة على تصورات قبلية وبعديّة للرحلة السندبادية، على أساس أنها تتوزع أصلاً بين



لوحة رقم (٣)

لوحة رقم (٤)



المتشعب يهتز حتى يمكن رؤية شعار الطائر الذهبي طائرا. وقد تذكرت آخر مرة كان يملو فيها هذا الشعار الذهبي عندما بدأنا الإبحار من مسقط، وتبين لي أنه إذا قدر لي وللبحارة النجاة، وأن نصل إلى شاطئ كاثون، وأنه إذا نجحت الرحلة، فإن الشكر يوجه لله على عنايته برحلة السفينة العمانية صحار التي جعلت من رحلتنا شيئا حقيقيا. والآن فإن رحلتها كما هو الحال فيهما يختص بمغامرات السندباد السبعة.. أنها قد تصبح قصة أخرى» (٣١٢).

لم يكن تيم مسفرن يدري أن (القصة الأخرى) ستصبح بدورها قصة - القصة المقتبسة، وأنه سيصبح بطلها - فوق كل ذلك - في الشريط المصور، بوصفه يتقمص شخصية السندباد البحري ويجرب (جهاز الكمال) ويقرأ (الفوائد في أصول البحر والقواعد لابن ماجد). إنه بطل بطولات المتخيل والواقعي/ الميثي والحققي، في العمل القصير لصنع الله إبراهيم، الذي نميز فيه ثلاثة خطابات:

- الخطاب التقريرى الوثيقى.
- خطاب البالونات التي يفترض فيها الحوارية.
- الخطاب الإيقوني لرسم تحت الطلب.

وتأتى هذه الخطابات المركبة متداخلة أحيانا، ومتقاطعة مع قصة السندباد أحيانا أخرى في اللوحتين: (٤/٣).

فرسام قصة الشريط المصور لا يوسم النصف الأعلى للسندباد، بل يستبدل به قائد الرحلة - المحاكاة، إلى جانب بحار عماني في اللوحة (٣)، التي يظهر فيها تيم مسفرن وهو يجرب جهاز الكمال.

أما فيما يتعلق بتصوير اللوحة (٤)، فيبدو فيها تيم مسفرن مختلفا في ملامحه عن الصورة في اللوحة (٣) وهو خطأ قد لا يفتقر للرسم.

يتبين أن مضمون رحلة تيم مسفرن هو المادة التي ينهل منها كاتب السيناريو في اللوحات ميخا صياغتها بنوع من الأمانة الوثائقية. كما تبرز من مقارنة بين نصي (الرحلة/ السيناريو)، (السابق/ اللاحق)، الأبعاد المضمونية، ففي مذكرات الرحلة نجد ما يذكرنا باللوحة (٣):

«بعد قراءة ما دونه ابن ماجد في كتابه ... وجدت العلاقة واضحة» (١١١).

«وكتت قد اصطحبت معي نسخة من كتاب ابن ماجد وأصبح الآن دليلى في

المستوى الثاني: تهاى ثلاث كتابات

نقصد هنا بتمامى الكتابات هذا التداخل والتقاطع والتناص الذى تتخبط فيه كتابة الكتابة وإعادة تشغيل الحكى، فى تقريب للأصول إلى أقصى درجات استيعابها فى الأجناس التى تتوزعها: (الحكاية/ الرحلة/ الشريط المصور)، وهى انتقالات ليست اعتباطية كما أنها ليست مجرد مضامين يتم نقلها حرفياً؛ فهى فى الحكاية مجموعة روايات يتوزعها الشفوى والتدوينى. أما فى مجال الرحلة فيتقاسمها الهم الأنثروبولوجى وفن كتابة المذكرات الشخصية، بينما ينحو الشريط المصور إلى نوع من بيداجوجية شبه تعليمية، تتنازعها سلطتان: الإيقونية والنصية.

وبما أن النص الحكائى فى (ألف ليلة وليلة) مدون ولا يحتاج إلى تعليق حول مستكملاه النصية التى يحكمها التداول، فإننا نقف هنا على تماثله فى تجربة استعادة كتابته فى رحلة تيم سفرن: (كـرحلة/ أنثروبولوجية) يقدم فيها الرحلة الحكائية الأصلية من منظور تلخيصه فى الترجمة الإنجليزية أولاً، ثم يختمها بفقرة يقابل فيها بين المظاهر الميثية والواقعية الحالية عبر امتداداتها الزمنية والإنسانية، من خلال لماعة نماذج:

النموذج الأول: السندباد فى حضرة الرشيد

يقول تيم سفرن :

« وطبقاً لحكايات ألف ليلة وليلة فإن السندباد البحرى عندما عاد إلى بغداد أحضر معه خطاباً من الملك العظيم إلى هارون الرشيد، ومعه هدايا ثمينة: كأس مصنوعة من ياقوتة ويبلغ ارتفاع الكأس تسع بوصات مزينة باللآلى، وسرر مغطى بجلد الثعبان الذى ابتلع الفيل، وعليه بقع يبلغ حجمها حجم الدينار، ويحتوى على سحر بأن من يجلس عليه لا يصاب بأى مرض، ومائة مثقال من الخشب العطرى، وفتاة من الرقيق تشبه القمر المنير!

اختيار الوسائل التى اتبعها العرب القدماء فى الإبحار... (١١٠).

وتضيق حكايات السندباد البحرى وسط تهاى الخطابات (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونية)، وتقسم الأشكال والأجناس والقوالب البلاغية مقاصد تتوزعها خلفيات فكرية عدة.

نحن إذن أمام أربعة مستويات من تمثيل حكاية السندباد البحرى:

– الأصل الحكائى للحكايات السبع فى نص (ألف ليلة وليلة).

– التمثيل الاكتشافى للرحلة الثامنة فى عمل تيم سفرن (رحلة السندباد).

– محاكاة الرحلة السابقة ومعارضتها بجنى قصة الشريط المصور (المصرى).

– اقتباس الأصل الحكائى لبعض حكايات السندباد وتحويل مسارها إبداعياً فى التجربة الجزائرية.

لهذا، ستجد مقاربتنا لدوائر متخيل (الأصل/ التمثيل/ المحاكاة/ الاقتباس) الكثير من التقاطعات والتطابقات والتداخلات والتجاوزات، فى محاولة كل كتابة أو إيقونية التحول إلى أصل بالنسبة إلى متلق لا تهمه العودة إلى التحقيقات فى الأولى أو اللاحق عليها.

من ثم، لن نحافظ على وحدة العمل فى النصوص التى نفتح مقاربتها، بل نتعامل معها من خلال تجزئية تسمح بمقارنة وموازنة هذه الجزئيات، التى تمكنا من إدراك الإنتاج واستعادته عبر قنوات أجنبية وأخرى وجودية، تنقص حدود المغامرة فى تضارب مع نقصى حدود الإبداع والتلقى.

كان الهم الأساسى فى أطروحات وأجناس الأدب وتقاطع المعارف من حيث هى حافظ لقيم سفرن، من جهة، كما هو مقصد سينارست ورسام الشريط المصور من جهة ثانية، فى محاولة ترجمة وصول السفينة صحار إلى سيريلانكا وسيرندينب، من خلال تخصيص اللوحة (٥) لاختراق الفضاء الذى أنجز به السندباد أهم مغامراته، إلا أن الحافظ الإيرلندى والمصري لم يتعدى الواجهة البازرة فى حكي (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة).

ففى مشهد اللوحة (٥) يتجسّد تمثل الحكى بطريقتين: (تقريرة/ تنميطية)، (انظر اللوحة أسفل الصفحة):

النموذج الثانى: السندباد فى وادى الماس:

وكعادة الرحالة تيم سفرن، فهو يسوق ملخص النص - النموذج أولاً ثم يعود إلى التعليق عليه من الوجهة التى يرضىها له، مستهدياً فى ذلك بالكشف العينية - المدونة:

«وفى إحدى مغامرات السندباد البحرى وجد تفسيراً معقولاً فى سيريلانكا، وربما كانت أكثر المغامرات شهرة، وهى مغامرة وادى الماس. وتبدأ أحداث المغامرة فى الرحلة الثانية، إذ وجد السندباد نفسه بعد غرق زملائه،

لوحة رقم (٥)



واستدعى السندباد البحرى أمام الخليفة وأخذ يروى لهارون الرشيد كيف أن ملك سرندينب ظهر فى مواكب رائعة جداً، فكان يطوف فى عاصمته متطياً فيه الخاص الذى يبلغ ارتفاعه ١١ ذراعاً (أى خمس ياردات ونصف ياردة) ومحاطا بعلية القوم وضباطه، وأمامه حامل الرمح يحمل رمحا مذهباً وخلفه حامل الصولجان يحمل هراوة ذهبية، رأسها عبارة عن زمردة طولها تسع بوصات وسمكها قدر إبهام رجل.

وكانت الكوكبة التى تحيط بالملك - كما يقول السندباد - تقدر بألف فارس يرتدون ملابس مطرزة بالقصب والحرير (١٨٩).

وتنتهى حكاية الرحلة فى هذا النموذج الأول، لتنتفع على تأويل الرحلة من المنظور التحقيقى:

«ولا تزال مواكب سرندينب قائمة ولكنها اتخذت شكلاً حديثاً. وفى الوقت الحاضر، فإن هذا الموكب التقليدى يشرفه كل شهر هيئة من نساك سيريلانكا البوذيين، وقبل يومين من إقلاع صحار من سيريلانكا شاهد بحارنها أحد هذه المواكب حيث كان يطوف فى الشوارع المظلمة، وكان تأثيره على البحارة أشبه بالسحر، وكان الراقصون حول النار تغليطهم الأوساخ» (١٨٩).

يشدد الشاهدان عند تيم سفرن على تقديم عينة حكاية تستهدف تحقيقاً يعاين أبعاد الميثى فى الواقعى، واستمرارية هذا الميثى بعد ألف سنة، فهل من وظيفة التعليق موضوعة الحدث وتقرير حقيقته أو ميثيته ؟

ماهى إذن متعة التلقى مع (معاصرنا السندباد) ؟ هل هو تشابه لذة الحكى ومتعة استعادة المغامرات والخطرات فى جنوب آسيا؟ يبدو أن إنقاذ المتخيل الميثى من الضياع والعمل على استعادة الموروث وإعادة تشغيله

هي فكرة أخرى التقطها القصاصون العرب من مصادر أخرى. ولكن الكاتب القزويني الذي جمع الكثير من روايات الرحالة في القرن العاشر يقول إن هذا الوادي في سرنديب.

وحتى اليوم فإن كمية ضخمة من الأحجار الكريمة تستخرج من سيرلانكا، والطريقة التي تستخرج بها قد تفسر العديد من مظاهر مغامرات السندباد، فالأحجار الكريمة الحقيقية لا توجد الآن في سيرلانكا (١٨٦).

نجد أنفسنا في هذا النموذج الثاني أمام مجموعة إغراءات؛ فالرحلة - المكتشف يرجع أصول استخراج الأحجار الكريمة - كما قام بها السندباد - إلى مصادر أجنبية، من جهة، وبموضع مغامرات السندباد في سرنديب حسب المصادر القديمة للقزويني، من جهة ثانية. والإغراء نفسه يقود تيم سفرن إلى تفسير مظاهر مغامرات السندباد من طريقة استخراج سيرلانكا الأحجار الكريمة الآن بعد كل هاته القرون. وتخضع مستويات تأويل التأويل إلى طريقة استعادة الرحلة واعتماد الرصيد الثقافي الذي يقود أحياناً إلى المبالغة في تفسير الميثي والحكايات بطابع واقعي وتبسيط في أحداثها، بينما لا تفتقر مغامرات السندباد إلى هذا النوع من الوساطات الخارجية، لأنها في حاجة إلى قراءة من الداخل، على شاكلة ما قام به بتلهام في تحليله لقصص الجن، أو فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية)، لأن الأحداث الوظيفية في تناقل الأحداث والزيادة فيها وطريقة تداولها بين الجمهور أو خلال فترة بعينها، هي ما يقرب البعد المعرفي في مغامرات السندباد، لذلك تظل قراءة تيم سفرن لهذا النموذج من (البالي) قراءة ذات أهمية محدودة، بزم اختراقها لقرون من الفواصل التاريخية والأدبية والجغرافية.

وحيداً على جزيرة مهجورة، وشاهد بيضة هائلة الحجم، هي بيضة الطائر الضخم الخفي الذي يطلق عليه العرب اسم (الرخ). وعندما عادت أنثى الرخ ربط السندباد نفسه في إحدى رجليها وطار به إلى مكان طعامها في واد بعيد حيث تتغذى أنثى الرخ على الحيات الضخمة التي كانت تطوف في كل اتجاه. وحاول الوصول إلى مأوى لقضاء ليلته فيه، فوجد كهفاً استطاع إغلاقه بصخرة مستديرة.

ولفرعه البالغ الشديد شاهد حية ضخمة محتضن بيضها داخل الكهف، وقضى ليلته في حالة من الذعر، وإذ شق طريقه في الصباح للخروج من الكهف وهو يترنح من الخوف والجوع، فانتابه الذعر إذ وجد جثة حيوان مقبلة نحوه وسقطت على الأرض أمامه. وقد تذكر أنه سمع كيف أنه في بعض المناطق الجبلية النائية الشديدة الانحدار كان تجار اللآلي يجمعونها بقذف جثث حيوانات لتلصق بها اللآلي، وتأتي الطيور الجارحة لتلقط تلك الجثث وتضمها في أعشاشها حيث يستطيع التجار التقاط اللآلي.

وأخذ السندباد الواسع الحيلة يملأ جيوبه باللآلي ولف حول جسمه الكثير من الأحجار الكريمة، وربط نفسه أسفل جثة ضخمة بقماع عمامة. وهناك حياه التجار المسلمون على تجارته التي تشيّر الدهشة... (١٨٥-١٨٦).

وتأتي لازمة الحكاية - التلخيص - الترجمة في شكل تعليق تحقيقي يتوزع بين المؤرخ القزويني والرحلة في مذكراته:

«إن قصة وادي اللآلي وكيفية استخراج الأحجار الكريمة عن طريق قطع اللحم إنما



لوحة رقم (٧)

لوحة رقم (٦)

وتكتفى قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى بمشهد مختزل يجمع بين سفينة صحار عند الإيرلندى، وطائر الرخ فى حكايات (الليالى). ويقدم ذلك من خلال لوحتين: (٦) و (٧)، إذ يظهر فى (٦) قائد السفينة الإيرلندى - مجسدا السندباد - وهو يتحسر على قلة الماء فى السفينة... أما اللوحة (٧) فتمثل طائر الرخ فى شكل مهيب باعتباره منقذاً، لا للسندباد، بل لريان السفينة. وبذلك يتدخل خيال الرسام ليحمله محلقا فوق السفينة، وهو تحويل وتكييف للمسار الحكائى، ويخرج عن متعارف الحكائى - إيقونيا - والرحلة معا، أى أن الانزياح الكتابى والإيقونى برغم محدوديته يجمع ما بين اللوحتين مما (٧/٦) فى شكل بالونين متداخلين: الأول يقرر حرج الموقف، والثانى يسمح بتصوير معجزة الإنقاذ الفردى، الذى لا يراعى وضعية البحارة، بقدر ما يترك للقارئ متعة تمجيد المصير الفردى الخارق.

ونلاحظ هنا أن رسوم صورة قائد السفينة تتغير ملامحها من لوحة إلى أخرى - دونما إحساس من الرسام بالتناقض - مع ما يحدثه ذلك من أثر سلبي على المتلقي، حتى لو كان ذلك متعمدا، وهو ما لا يتضح أثره - لأن وحدة البطولة والبطل الإيقونى تتطلب ترسيخ

ويخيل لنا أن الاجتراعات والانتقاعات كانت بالمصاد لحكايات السندباد الأصلية فى (ألف ليلة وليلة). من ثم فقد استهوت الرحالة الإيرلندى كليات المغامرات، متغليا عن أغلب التفاصيل المكونة لجوهر الحكى فى تقاليد (الليالى).

أما قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى، فإنها برغم اقتفائها مسار رحلة الإيرلندى، تعاملت معها من خلال التوقف عند محطات بارزة ومشاهد كبرى، وهذا ما جعل قصة الشريط المصور تركز - فى هذا النموذج الثانى - على لقطة ولوحة واحدة، خاصة بطائر (الرخ) والسندباد لاغير.

وعلى خلاف ذلك، قامت قصة الشريط المصور الجزائري، عند عيلىر محفوظ، بتوسع فى عرض مشاهد من مغامرات السندباد، وهى تقدم: (بيضات الرخ/ طائر الرخ/ السندباد/ مغارة الماس/ الأفعى الشبح)، كما يتوسع فى رسومها وبالونات الحوار، بشكل يؤسس للفن التامع، مستفيدا بذلك من تخيلا حرا للموروث الحكائى والشعبي للسندباد المعاصر.

ولا يكنفى عيلىر محفوظ بلوحة واحدة لمشهد بيضة الرخ، بل يقدمها - فى شكل طولى - ثلاث مرات عبر ثلاث لوحات، كما أنه يعتمد عدم تقديم البيضة فى شكلها المكتمل، بل يقتصر فى اللوحة (٨) على أكبر جزء منها - وإخفاء الجزء الأصغر. وفى اللوحتين: (١٠/٩) نشهد طولياً نصف البيضة، وفى كل لوحة يظهر السندباد فى شكل طفل صغير: (يلمس البيضة؟ يتركها خلفه/ يقف أمامها مشلوها). ويقتصر السيناريو على اللوحتين (١٠/٨)، فتتحدثان عن البيضة بضمير المذكور:

لوحة (٨) : «حقاً إنه أملس وصلب كالرخام».

لوحة (١٠) : «ياله من حجر غريب».

لم يتفوه السندباد باسم البيضة، بل اعتبرها أعجوبة (ملساء/ غريبة) وسط حصى وأحجار توحى بوجوده وسط خللاء. ويدل أن يتكلم السندباد، فهو يصدر بعض

ملامح الخوارق من خلال إخفاء طابع التلاحق والتنامى للقدرات الفسيولوجية والإيقونية والسينوجرافية.

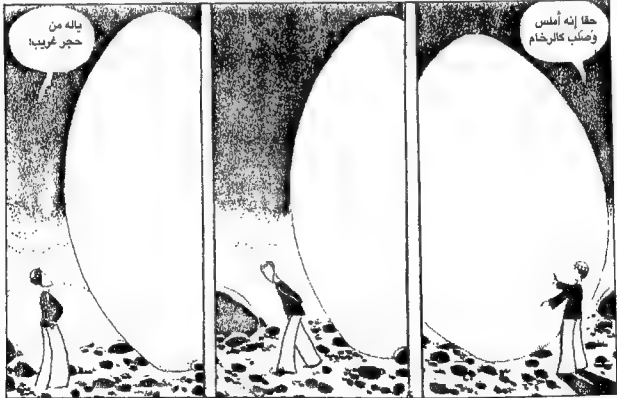
ويظهر هنا أن الرسام لا يستوعب مواقف القصة المصورة، بقدر ما ينجز مضامين كتابية، أو أن التنسيق بين الشريكين: (الرسام/ الكاتب) انطلق من توزيع العمل، لا من عضويته.

وعلى عكس الكاتب المصرى، نجد أن الجزائى عيلىر محفوظ، فى (مغامرات السندباد البحرى) يجمع ما بين الإيقونى والكتابى، متفوقاً فى الأول وجاعلاً منه أساس جنس الفن التاسع، فى تخلص واضح من الأصل الحكائى فى الاقتباس، ومغلباً الإيقونى على الكتابى. ويتم كل ذلك من خلال لونين: (الأبيض/ الأسود)، إذ يظهر السندباد إلى جانب بيضة الرخ البيضاء قرماً تحت جبل، مما يدفع المتلقى إلى استقبال أفضل للميشى فى قصة الشريط المصور.

لوحة رقم (١٠)

لوحة رقم (٩)

لوحة رقم (٨)



الأسود والبنطال الأبيض هي العلامات المميزة التي يظهر بها السندباد في كل الأوضاع والمواقف داخل اللوحات (٨/ ١٩ / ١٠ / ١٢ / ١٤ / ١٦ / ٢٠ / ٢١ / ٢٢ / ٢٣ / ٢٤ / ٢٥ / ٢٧ / ٢٨ / ٢٩ / ٣٠ / ٣١ / ٣٢ / ٣٤ / ٣٥ / ٣٦ / ٣٧ / ٣٨ / ٤٤ / ٤٦ / ٤٧)، ونحن نجد في جميعها ملامح ومظاهر واحدة لبطولة السندباد البحري، على خلاف تغيراته في قصة الشريط المصور في التجربة المصرية، لأننا نتذكر دائما صورة ميكي وتان تان والسوبرمان من مجرد إلقاء نظرة خاطفة على غلاف أو ملصق أو شاشة، فما بالنا بعمل يفترض فيه الوحدة العضوية لا التعدد التنويهي.

لوحة رقم (١٢)

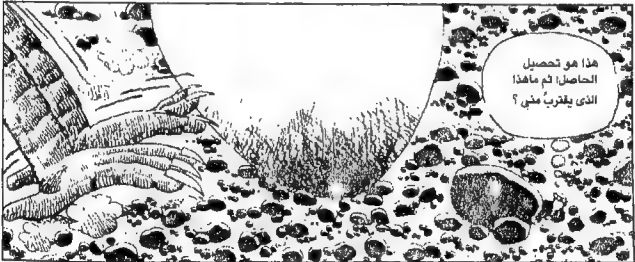


الأصوات المبهجة أي اللوحتين (١١/ ١٢): «بلف... بلف... بلف» التي يكتبها الرسام بطريقة مثيرة يتدخل فيها السيناريست بأحجام مختلفة؛ بحيث يضعها في أوضاع عمودية متداخلة توحى بالحيرة والتعجب. كما تبدو علامة الاستفهام داخل بالون الحوار بشكل يستغنى فيه الإيقوني عن الكتاني، ويحوّله إلى تكرار - بلاغى - لفظي «بلف» سبع مرات في اللوحة (١١) «بلف» مرتين في اللوحة (١٢). من هنا، يسلط الإيقوني الأضواء كلها في اللوحتين معا على السندباد في شكل مكبر بالنسبة لحجمهما، إذ يبرز وجهه مستطيلا تكلل رأسه عمامة، فدائرية الرأس واستطالة الوجه والقميص

لوحة رقم (١١)



لوحة رقم (١٣)



ويرغم نشر الرسام لجناحي الطائر على عرض الصفحة، فإن شكله لا يوحي بالوصف الذي تقدمه الحكاية الخامسة للسندباد في (ألف ليلة وليلة).

وإذا كانت حكاية (الليالي) تجمل البحارة بعثون على بيضة الرخ بتكسيهها وذبح فرخها، مما أثار مطاردة طائر الرخ لهم على ظهر القارب، ورميهم بحجر ضخم، فإن رواية قصتي الشريط المصور عند المصري والجزائري تجعلان السندباد يواجه الرخ بوصفه منقذاً (من على القارب / أو من فوق الجزيرة)، كما نجد رواية الجزائري أقرب إلى واقع المتخيل، خلافاً لرواية المصري التي تجعل الرخ منقذاً لقائد السفينة في عرض البحر.

ونلاحظ تحقق القصصية عند عيدر محفوظ على مراحل في:

- اختفاء السندباد خلف بيضة الرخ.
- التماعة فكرة الهروب تشبهاً بأهداب الطير.
- انتظار سقوط الليل لإنجاز المشاريع.
- العزم على استعمال الرخ في انتقاله من الجزيرة.

ويتوصل عيدر محفوظ في كل هذه المضامين بأشكال إيقونية تتوخى وحدة الفضاء المحيط بالسندباد في كل اللوحات: (١٣/١٤/١٥/١٦) معتمداً على مقاسات أحجار متفاوت في احتلالها الفضاء، ضمن طبيعة قاحلة، يفسح فيها المكان للصورة على حساب الكتابة التي تتخلف وتتحسر فاسحة المجال إلى إيهاعات الصورة. ففي اللوحات الأربع نجد بالونات حوارية محدودة:

- لوحة (١٤ مكرر): «هذا طائر الرخ! وذلك الحجر هو بيضته إذن».

- لوحة (١٤): «على أن أطيّر من هذا المكان قبل أن يخرج إلى فرخه من بيضته ويلتهمني».

- لوحة (١٥): «سأنتظر مجيء الليل... وأطيره».

- لوحة (١٦): «ها قد آن الأوان!».

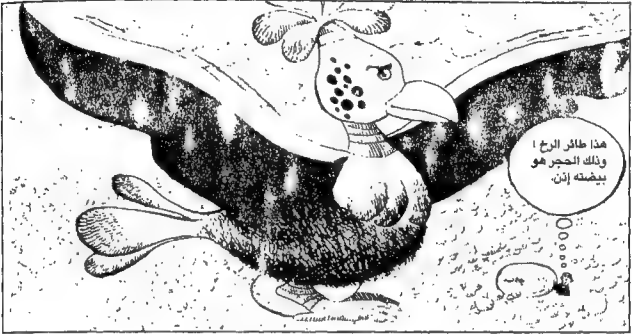
أما في اللوحة (١٣)، فيعكس مفهوم تقديم بيضة طائر الرخ؛ فبدل أن تقدم طولياً يلجأ الرسام إلى تقديم عرضي لها، إذ لا يظهر منها سوى الجزء السفلي الذي يسود الرسام قاعدته بظلال سوداء، ويقترب منها طائر الرخ بأطراف غريبة لحيوان خرافي على يسار اللوحة، بينما يشير بالنون الحوار إلى اقتراب الخطر من السندباد، في شكل خطاب يجمع ما بين التقرير والسؤال:

- «هذا هو تحصيل الحاصل! ثم ماهذا الذي يقترب مني؟».

ولا يتوقف الكاتب - الرسام في هذا النوع من الخطابات، لأن اهتمامه منصب على إعطاء اللوحات حياتها المتميزة، من خلال رسم دقائق المحيط، للإيهام بضيق السندباد بشكله الفولكلوري الذي يعنى الحلق والنباهة، أكثر مما يعنى القوة الجسمانية أو الهندام العادي، فهو ليس البحار - المعروف، كما تقدمه الأعمال السابقة، ولكنه مجرد تاجر - شاطر، وهذه هي الصورة التي يلقبها عيدر محفوظ في روحنا، ويوسفها في مشاهد الشريط المصور.

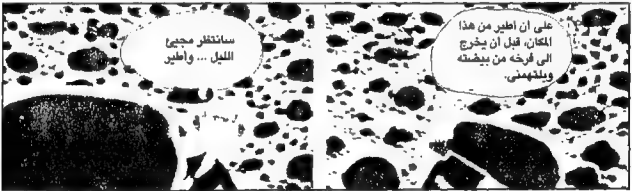
والمقارنة بين طائر الرخ في اللوحة (٧) من قصة الشريط المصور المصري واللوحة (١٤ مكرر) من القصة الجزائرية، تجعل من الأولى أكثر توفيقاً من الأخيرة التي تقدم هذا الطائر في شكل ودع أقرب إلى الدواجن منه إلى الكواسر، قد لا يحمل السندباد المتخفي وراء بيضته على الخوف منه، خاصة أن الليلة (٥٤٤) من الحكاية الخامسة تصف بيضة الطائر في خطابه السردى بأنها: «قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم...» كما تصف الطائر الميثي، ضمن أجواء حكي (الليالي) بشكل مهول، يمتزج فيه الكوني بالسردى:

«وإذا بالشمس قد غابت عنا والنهار أظلم وصار فوقنا غمامة أظلم البجو منها فرقعنا رؤوسنا ننظر ما الذي حال بيننا وبين الشمس فرأينا أجنحة الرخ هي التي حجبت عنا ضوء الشمس، حتى أظلم البجو...».



لوحة رقم (١٤) مكرراً

لوحة رقم (١٥)



لوحة رقم (١٦)



- لوحة (٢٠): واقفا بقماته الكاملة لإبرازا لبطولته وتشديدا عليها.
- لوحة (٢١): منبهرا يملأ وجهه كامل اللوحة، كتنقية تجعل من الجزء كلا.
- لوحة (٢٢): منحيا على حجر الماس للفت الانتباه.
- لوحة (٢٥): إظهار كامل للقامة وهي على شفا السقوط على قفاهها، افتقادا للتوازن.
- والملفت للانتباه هنا هو تركيز بالونات الحوار على استصدار أصوات التحسر:
- لوحة (٢٢): «إيه.. إيه..» ضياع الكلام وحضور الصوت المبهم .
- لوحة (٢٤): «فر رررر»: تعبيراً عن افتقاد التوازن.
- لوحة (٢٥): «آ...آ...آ...آ...» إحساساً بالألم . ولا نحصل في ست لوحات متتالية على أكثر من بالوني حوار في اللوحتين (٢٠/٢١).

ويبدو هذا الميل إلى الاختصار وتهميش الكتابة باعتباره مبدأ عاماً خطه عيدر محفوظ في قصة الشريط المصور من حيث هو جنس أدبي ينتمى إلى الفن التاسع، متوجها إلى جمهور مزدوجي اللغة من جهة الأصل، وإلى الجمهور المغرب، من جهة الترجمة.

وإذا كان السندباد قد خطط للاتصاق بأهداب الرخ، فإن عيدر محفوظ يخصص بثلاث لوحات دون بالونات حوارية، وتبرز اللوحات مغارة ذات انحدار شديد، ففي اللوحة (١٧) نواجه ثنائية (السماء/ الأرض) وفي اللوحة (١٨) ثنائية (السماء/ الرخ/ الأرض) أما اللوحة (١٩) فيعود الرسام إلى ثنائية (السماء/الأرض)، مع اختلافات بسيطة في ظلال المنحدر وتوسع حجم السحب وخفتها، فالملقى لن يمسر عليه تقييم تكرارية اللوحات بفروق قليلة متعمدة لتوليد عنصر الألفة. إلا أن اللوحات جميعها لا تكشف عن أى أثر للسندباد الذي ستصادفه في:

لوحة رقم (١٩)

لوحة رقم (١٨)

لوحة رقم (١٧)



وإذا كان عيدر محفوظ يخص الأحداث الكبرى
بأكبر الأحجام، فإنه يفرد لوحة طائر الرخ بكل عرض
الصفحة، ويتم الشيء نفسه في رسم أفعى مغارة الماس،
التي تظهر السندباد وجها لوجه أمامها، فهو بين نابين
وذيل، وبالون حوارى واحد:

— لوحة (٢٦): «يا ويلي جاءت ساعتى».

وحين يقرفص السندباد فى اللوحتين (٢٨/٢٧)
لإنذانا بالاستسلام، فإن انحناءه فى اللوحة (٢٩) تدل
على الانصياع للقدر، أما عندما يرفع رأسه فى اللوحتين
(٣١/٣٠) فلكى يعبّر رأسه عن وقع المفاجأة، التى

لوحة رقم (٢٢)

لوحة رقم (٢١)

لوحة رقم (٢٠)

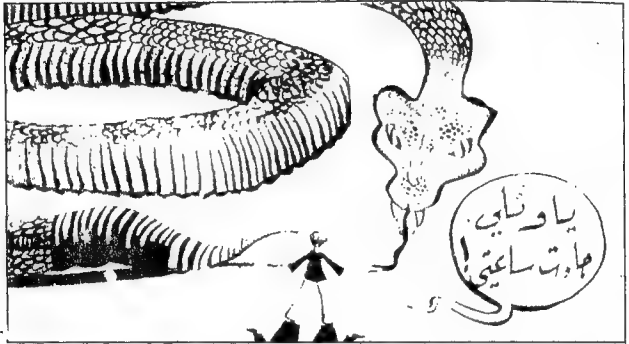


لوحة رقم (٢٥)

لوحة رقم (٢٤)

لوحة رقم (٢٣)





لوحة رقم (٢٦)

فباستعمال معطيات اللغة البصرية في (مغامرات السندباد البحري) يحدد الشريط المصور علاقته مع تقليد عريق من التواصل، عبر لوحات وبالونات حوارية، تنزع إلى استعمال الفضاء على أنه مسافة بصرية للتعبير عن حدوديات الفن التاسع، الذي يمتلك طاقات تعبيرية تمكن زمن الشريط المصور من اختراق وسائل تعبير جديدة وتقليد سيميائي خاص بالتعبير البصرية.

وتكون القراءة الإيقونية قواعد تاريخية خاصة، تغذى كفاءة المنتج والمستهلك للصورة، اعتماداً على المعرفة الجمالية والجمعية، التي تجعل للشريط المصور بلاغته الخاصة، ووسيلة تواصل كتابية إيقونية، تعزز سلطة الكتابي كالمصق الجداري تماماً. إلا أنه يتبين في تلاحق لوحات هذا الفن وأشكال مشاهد تمثيلية لمقاطع مراحل متتابعة لهكي أو فعل تتخلله عناصر متشابكة، تقتحم الشريط المصور في هجانه سيميائية تلعب فيها الصورة الوظيفية المهيمنة. وبهذا يتحول الشريط المصور إلى (مغامرات السندباد البحري)، ويصير إمكاناً فنياً، حتى دون تعالق بالونات الحوار الكتابية، إلا أنها لا يمكن أن تكون كذلك دون رسوم.

ينقض فيها الطائر على الأفعى في اللوحة (٣٢)، وينظر السندباد إلى المشهد غير مصدق وقع مفاجأة الإنقاذ غير المحتمل، لذلك يلجأ الرسام إلى وضع السندباد جالسا على ركبته وهو لا يحتل أكثر من عشر حجم اللوحة.

ونلاحظ هنا عدم انفلات الشريط المصور من الميثاق؛ فهو لا يتوقف عن ملاحقة الأجناس القديمة مع العمل على دمجها في الأنواع الجديدة... فالشريط المصور في (مغامرات السندباد البحري) لعيدر محفوظ، ككل تخيل يقوم على الصراع الرمزي، هو صراع من نمط ميثي، ولا يمكن أن يوجد خارجه أو دونه. فالحكي الإيقوني يعد نتيجة لصراعات وتداخلات فنية بين مجموعة من خطابات مختلطة، يلعب فيها هذا الإيقوني دوراً بارزاً في بلورة تجربة فن الشريط المصور.

من ثم، يمكن للفن التاسع من هذا المنظور، وفي هذه التجربة بالذات، أن يندرج ضمن نظام غير منسجم ومعقد، يصدر عن توفيق المغامرات بين شكلين تعبيريين يتطوران بطريقة مستقلة، باعتباره فناً يسمح باستعادة الحكي الموروث وتطوير تعكيه مع المتخيل المعاصر.



لوحة رقم (٢٩)

فالموت أمر محتوم، ولا داعى للخوف منه، إنما أخاف من كونى لا أستمع تماماً بمباهج الحياة.

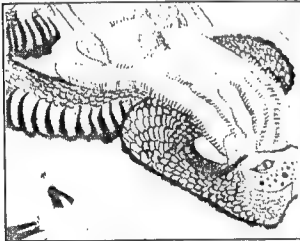


لوحة رقم (٢٨)

لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت ...



لوحة رقم (٢٧)



لوحة رقم (٣٢)



لوحة رقم (٣١)



لوحة رقم (٣٠)

أما اللوحة الثالثة فيلجأ فيها السيناريست إلى اقتباس من رباعيات الخيام:

- لوحة (٢٨): «فالموت أمر محتوم، ولا داعى للخوف منه، وإنما أخاف من كونى لم أستمع بمباهج الحياة». فالموت ليس حكاية فقط ولكنه شعري كذلك.

وتقدم اللوحة (٣٣) مشهد هجوم طائر الرخ على الأفعى، فى الحين الذى يظهر فيه السندباد فى أقصى الصورة غير مصدق لمشهد منقذ لا يدرك دهشة منقذه، لانخراطه فى الحركة اليومية واصطياد الجثث الخرافية فى

لقد كانت بالونات الحوار إبداعاً قديماً يصاحب رسوم القرون الوسطى التى اقتبسها الكاريكاتور السياسى، مع أن هذه البالونات الحوارية استعملها رسامو القرن التاسع عشر. ونضعنا قراءة خطاب بالونات الحوار فى العمل الجزائرى أمام نوعين من الكتابات، الأول وجودى فى لوحتين والثانى شعري فى لوحات (٢٧/٢٨/٢٩):

- لوحة (٢٧): «لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت».

- لوحة (٢٩): «لم أفكر قبل اليوم قط فى أننى قد أموت شر مودة!».

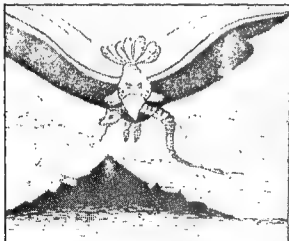
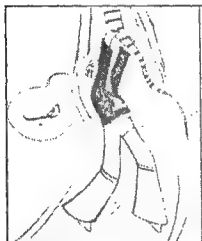


لوحة رقم (٣٣)

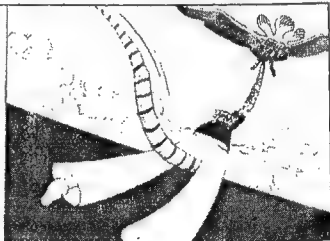
لوحة رقم (٣٦)

لوحة رقم (٣٥)

لوحة رقم (٣٤)



لوحة رقم (٣٨)



لوحة رقم (٣٧)

– لوحة (٣٥): «سأجرب حظي خير من البقاء هنا».

– لوحة (٣٦): «هب».

وتتکامل البالونات الحوارية: (العزم/ الإقدام/ الحركة)، على حين لا نحتاج في اللوحتين: (٣٨/٣٧) إلى أى حوارية كتابية؛ لأن الوظيفة الإيقونية حاضرة في بلاغتها الفنية، بل تجعل من الكتابة فرعاً مكملًا لا جوهرًا في الجنس الأدبي الجديد؛ بحيث لا تدع للأبجدية حيز التعليق ولا هامش تنميط المشي والخرق في الشريط المصور، الذي يزعم لنفسه إمكان استقلاله واستغائه عن باقي العناصر التقليدية.

من ثم، يقوم الشريط المصور في (مغامرات السندباد البحري) على إيقونية تختزل الزمان والمكان في فضاء الصفحة البيضاء، وتتحوّل بهما إلى حركات وأوضاع سينوجرافية، تكاد تتزع من السينمائي والصور المتحركة مبدأً عمليهما. ويمكن أن نؤكد من هنا اعتماد الشريط المصور على مجموعة من المقاطع الوظيفية، التي تمثل لوحات إيقونية تنتشر على جزء من فضاء الصفحة، المتوسطة إلى غايتها بتقنية تحصيلية ذات خانات سينوجرافية، يفترض أنها ثلاثية الأبعاد في (مغامرة السندباد البحري) لاعتناؤه بمرحلة زمنية معينة هي:

١- فضاء زمن حكاية (ألف ليلة وليلة).

٢- الوحدة السردية ذات الرسوم متعددة الأبعاد.

٣- قوالب المخططات في بالونات الحوار.

ومع ذلك، فقد نتعامل مع صور (مغامرات السندباد البحري) قبل الكتابة، بالفكر نفسه الذي يتوجه فيه إدراك الكاتب والقارئ المتخيلين إلى العالم المرئي قبل تسميته. ويمكن القول بأن ثلاثة معالم ساهمت في إنتاج هذا العمل، هي:

١- مقاطع اللوحات المتلاحقة في تقنياتها وتمفصل حكيها.

مغارة الماس والأفاعي. وتبرز اللوحة كيف يقبض الرخ بين فكي منقاره الضخم على الأفقى، ويمرر رسام الصورة هدفه السردى ببالون حوارى يقع تحت أقدام السندباد، الذى يقول فى اللوحة (٣٣): «الحمد لله... الرخ أنقذنى!»، وقد كتبها الرسام بخط غليظ وبارز. وتكاد اللوحة هنا تمسقط ضحية مرآئية بين النصى والإيقونى. ففى الحين الذى تعطى فيه ثقافة النخبة للكلمة المطبوعة الامتياز الكامل والفائق على حساب الصورة المطبوعة، التى تنزل مراتبتها إلى مجرد أداة تعليمية وبيداغوجية خاصة بالصغار، واختلاف الأدوار الاجتماعية بين الكبار والصغار، نجد عودة الصورة إلى الدرجة الأولى فى الفن التاسع.

فبعد أن ملأت اللوحة (٣٣) فضاء الصفحة العرضى، يعود مبدع اللوحات إلى توزيع المساحة نفسها بين ثلاث لوحات: (٣٤/٣٥/٣٦)، ليظهر فيها السندباد أمام ذيل الأفقى الذى أخذ يرتفع إلى السماء؛ لوحة (٣٤)، ويسارع السندباد لاحقاً به – لأن طائر الرخ كان قد رفع رأس الأفقى فتبعته جثتها – فى حركة جرى واضحة؛ لوحة (٣٥) قفز فوقه وتشبث به على أمل أن يحمل معه إلى حيث النجاة؛ لوحة (٣٦)، وفضاء اللوحات الثلاث السابقة نفسه يتوزع إلى لوحتين: (٣٨/٣٧) ليظهر فيها السندباد أكبر حجماً فوق ذيل الأفقى محمولاً إلى المجهول، ممتداً تحت الرخ؛ لوحة (٣٧). أما لوحة (٣٨) فلا يظهر فيها سوى الرخ والأفقى وهما على أهبة النزول من السماء نحو جزيرة الرخ.

وإذا كانت اللوحة (٣٣)، على كبر حجمها، قد حظيت ببالون حوارى واحد، فقد خصت ثلاث لوحات تحتل حجم سابقها نفسه بثلاثة حوارات بالونية:

– لوحة (٣٤): «سأخلعه وأجد نفسى مرة أخرى وحيداً فى هذا الجحيم».

٢- الحضور الدائم لشخصية السندباد طوال استمرار اللوحات.

٣- تهيمش البالونات، الحوارية، والاقتصار على وظيفتها التلميحية.

النموذج الثالث: السندباد في مدفن الفيلة؛

تقول مذكرات الرحالة الإيرلندي:

«إن السبب وراء فضولى يوجد في الرحلة السابعة للسندباد البحري. ففي إحدى روايات الرحلة السابعة يتحدث السندباد عن كيفية وقوعه أسيراً في يد القراصنة وبيعه كرقيق، ويبدو أن ذلك وقع في سيريلانكا، وهناك أرغمه سيده الجديد على أن يصبح صيادا للفيلة وكانت المهمة التي أنيطت به أن يتوغل في داخل الغابة وأن يختبئ في قمة إحدى الأشجار وأن ينتظر إلى أن يمر قطع من الفيلة. وفي كل يوم كان السندباد يقتل أحد الفيلة. ويأخذ الأنياب الماجية لسيده.

واستمر ذلك العمل فترة حتى حدث في أحد الأيام ولرعب السندباد أن قطع الفيلة أحاط بالشجرة التي يمتطوها وأسقطوها حتى وصلوا إليه. وإذ ظن السندباد أنه وقع في فخ الحيوانات الشريرة، ولكن أصابته الدهشة حينما رفعه الفيل قائد القطيع بلطف بخرطوم، وسار به في الغابة إلى مكان تنتشر فيه عظام العديد من الفيلة المتوفاة.

وكان هذا هو المكان الذي تأوى إليه الفيلة حينما تشعر بدنو أجلها. وكان الهدف من وراء ما حدث أن الفيلة أرادت أن يعرف السندباد المكان الذي يستطيع منه الحصول على الماعج دون قتل الفيلة. وعندما عاد

السندباد إلى سيده أطلعته على ذلك المكان، وكانت الهدية التي حصل عليها حصوله على حريته وإطلاق سراحه من العبودية» (١٨٢/١٨١).

ويأتى تعليق الرحلة - المذكرات من خلال إبداء ملاحظة نصية وتوضيح المعاني:

«وقد تكون مغامرة السندباد السابعة مع الفيلة في سيريلانكا إضافة أنجيرة إلى (ألف ليلة وليلة)، مع أن قصة فيل سرنديب ورد ذكرها في المغامرة الرابعة عندما قيل إن الملك الأعظم لسرنديب كان يمتطي فيلا ضخماً... في أثناء احتفال.

وتنتشر قصة مدفن الفيلة في طول البلاد وعرضها، وورد ذكرها في مناطق كثيرة وكتب عنها بلغات عديدة إلى جانب اللغة العربية. فهل كان لهذه القصة قدر من الحقيقة على الأقل فيما يخص سرنديب؟ ووجود صحار في سيريلانكا أتاحت الفرصة لتوجيه ذلك السؤال لهؤلاء الأفراد الذين يعرفون ما حدث للفيلة المتوفاة بين القطعان الحية في سيريلانكا.

وكان أقرب الناس لمعرفة ما حدث هم الأحياء الذين يسملون في الغابة ويطلق عليهم لفظ الفدى (veddahi) (١٨٢).

نحن الآن أمام مستويين من الخطاب:

- الأول: ويقدم مختصر حكاية الفيل والسندباد: أى قصة - الحكاية.

- الثنائي: ويعمل على التعليق والشرح الإنشائي والأثرولوجي للمعرفة.

تضيف إلى متعة الحكى لذة جديدة، بقدر ما تنزع عنه هذه المتعة وتحويلها إلى فأر مختبر يموت خلال التجربة، ولا يعمر غيرها أكثر من فترة التحقق من سجل حياتها.

فبرغم النوايا الحسنة التي تقود أصحابها إلى التجريب المعرفي الاختباري، إلا أنها لا تقود بالضرورة إلى أكثر من تحويل قديمة المجهول وأهواله إلى ألفة التداول، وبذلك تنزع عن النص غرابته الحكائية، وربما متعته كذلك، في قصة السندباد المعاصر أو (معاصرنا السندباد) في بلاد الفيلة، وتسجيل نقلة قد لا تكون نوعية، إلى تسويق لسندبادية في غير بلاد هارون الرشيد، التي كانت في حاجة إلى متع الحكى، بعد تحقيق لذة السلطة.

لن نقول بأن العالم سيصاب بالخيبة أو الدوار من جراء قراءة توليق تيم سفرن، ولكنه قد يعجب من معاصر قلد السندباد في كل شيء، إلا في صناعة الحكى وتسويق متعته عبر الأراجاء واللغات والآداب.

النموذج الرابع: السندباد والجزيرة العائمة :

ونجد هنا على خلاف عادة الرحالة في الترتيب أنه يقدم التعليق قبل مختصر الحكاية:

«وقد تبين كيف أن الحيتان هي المسيطرة على كثير من قصص البحار. ففي القرن الخامس قيل إن سان برنرد قد استقر فوق ظهر حوت وهو يعتقد مع بحارته أنه جزيرة. وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحري فقد مر بنفس المغامرة. بل إن حوت السندباد كان يحمل على ظهره قطعاً من الحجر والتربة وكان هناك أيضاً أشجار نامية ومجرى ماء عذب استخدمه البحارة في غسل ملابسهم» (١٤٨).

من هنا ، يتحول الميثى فى الخطاب الحكائى إلى خطاب آخر يستعيد عادات ذات فضاء محدد: فى سيريلانكا/ سرنديب، على اعتبار أن الرحلتين: (الرابعة/ السابعة) قام بهما السندباد فى فضاء يجعله المستكشف - الرحالة الإيرلندى فضاء معرفة ، بدل فضاء الأسطورة المجهولة - جغرافيا ومناخيا - وتحويل كل ذلك إلى قدرة أنثروبولوجية معاصرة.

ويتدخل العامل الإيكولوجى بدوره فى تجديد العبارة التى تقدمها الفيلة بدلالة السندباد على مدافعتها. وإذا كان منقذ السندباد الدائم هو عبارة عن سمك ضخم بحجم الجزيرة، وطائر ميثى، فتجب أجنته أشعة الشمس، وفيل بحس إنسانى مرهف، فإن الحس الحكائى الذى يعود إلى الرحالة يتمثل فى خطابين: (استمادى/ توضيحي) يشير فيه إلى أعمال الإيكولوجيين، عبر توليقية لغات عدة... يلمح إليها بشكل عام، ويعود ليحقق فيها من خلال الرحلة - الاستكشافية، مما يعطى للعمل الطابع التحقيقى فى مجال جد معقد إثنيا وسوسولوجيا، لكنه يسعى إلى استبدال خرافة الحكائى بميثية التمثلى المعاصر.

فالمقارنة بين النص الحكائى والنص التوليقي قد يكون لها أهمية معرفية وتراثية محددة، فى مواجهة واضحة بين التخيلى والواقعى، خاصة إذا تعلق الأمر بالبعد المعرفى والزمنى الفاصلين بين فترة السندباد وفترة الرحلة الاستكشافية لتيم سفرن، التى تأتى بعد ما ينيف على الألف سنة على زمن السندباد والحكايات. لذلك فإن المعلومات الجديدة قد لا تكون منطوقة بالضبط على بلد آمويو بعينه فيما يخص قصة السندباد مع الفيلة.

وتكمن الإشكالية الأساسية هنا فى قدرة الرحلة الاستكشافية على انتزاع متعة الحكاية الأصلية أو قصة - الحكاية، وهذا متالم يحصل بالطبع، إذ إن الرحلة لو كانت بالفعل كشفت عن خط: سير جغرافى فهى لا

أما مختصر الحكاية فيوجزه كالتالي:

«... وعندما غاص الحوت في الماء اندفع البحارة زملاء السندباد نحو سفيتهم بينما أنقذ السندباد نفسه وارتمى في حوض خشبي ضخم للنسييل، وأخذ يجذف بيديه ورجليه والأسماك تناوش رجليه إلى أن وصل إلى بر الأمان، إلى الحقيقة» (١٤٨).

وإذا عدنا إلى الليلة (٢٥٦) من (ألف ليلة وليلة)، بقصد مقارنة الأصل باختصر الذي يورده تيم سفرن، فإننا نجد الفارق الهائل بين النصين يستحق أكثر من وقفة تأملية، وشتان بين الأصول والفروع، وتعتمد هنا إثبات النص الأصلي لليلة، حتى نضع القارئ في الصورة الانبياحية لباقي التماهيات بهذا الأصل. تقول (ألف ليلة وليلة):

«...نزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كواثين أوقدوا فيها النار واختلفت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يتفرج، وكنت أنا من بين المتفرجين في جوانب الجزيرة وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبيه، وصاح بأعلا صوته يا ركاب السلامة أسرعوا واطلعوا إلى المركب وادروا إلى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ماهي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك.

وأترك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح...»

ورغم أننا اقتصرنا على صلب الحكاية واستبعدنا مقدماتها، فإن هدفنا يظل هو معارضة الأصل بالفرع: (التلخيص/ الأقصوصة/ القصصة) عند: (تيم سفرن / صنع الله إبراهيم/ غير محفوظ).

فالرحالة الإيرلندي الذي يعتبر بطلا غربيا معاصرا، قد استقر بدوره فوق ظهر حوت القرن الخامس، معتقدا أنه فوق جزيرة. وأهم قالب يمكن التشديد عليه في تعليقه كان كالتالي: «وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحري»، أي أن الواقعة مسبوق إليها في المتخيل الغربي برغم الإضافات التي تفوق بها حكي البطل العربي.

فهل كانت للسندباد البحري قوات أخرى للاستلهام غير رحلاته البعيدة؟

نعتقد أنه لا حدود للتخيل الإنساني ولا حدود للمغامرات في فضاء مسكون بقوانين الصدفة وطبيعة ما فوق الطبيعة، وهو ما يجعل من السندباد بطلا لا تنتزع بطولته بمجرد استعادة رحلاته وحكيه، برغم ما يقدمه تيم سفرن ومن بعده من توضيحات تعتبر كشفا لغمة الأمة.

ويجد رسام الشريط المصور ضالته في رسم الجزيرة العائمة بما تمثله من موضوع استهواء، لذلك يعمد الجزائري عيبر محفوظ إلى تقديم شخصية نخالها لأول وهلة سندبادنا البحري، إلا أننا نكتشف فيها البحار الذي أوقد النار على ظهر الحوت - الجزيرة العائمة - وتسبب في كارثة غوص الحوت تحت الماء.

ونعشر في اللوحات: (٤١/٤٠/٣٩) على تقديم البحار مقرصا يشعل النار: لوحة (٣٩)، وواقفا وقد تجاوزت النار قامته: لوحة (٤٠)، ثم محاولا الابتعاد عنها: لوحة (٤١)، وهذه الأخيرة يخفى فيها النخل



لوحة رقم (٤١)

لوحة رقم (٤٠)

لوحة رقم (٣٩)

وتتمحور بالونات الحوار من كل هذه اللوحات المذكورة - سابقا - لتفسح المجال الكتابي إلى تلميحات وقوالب شعرية جاهزة، في شكل تعليق على اللوحات:

- لوحة (٣٩): «حذار من دخان القلوب الجريحة».

- لوحة (٤٠): «فجروح القلوب تفتح باستمرار».

- لوحة (٤١): «ابتعد ما استطعت عن تعدي القلوب».

- لوحة (٤٢): «لأن زفرة قلب واحد تقلب الدنيا رأسا على عقب...».

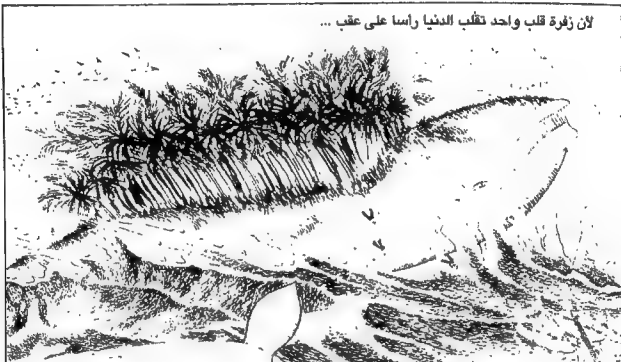
ففي اللوحة الأخيرة تتم الإحالة على سمى جولستان، في ابتعاد واضح لحكاية الشرط المصور عن الأصل، باقتفاء أثر متخيل إنساني يفرض بقوة إيجابية، تبعد عن محاكاة الأصل أو تحقيقه.

ويعود عيدر محفوظ في اللوحة (٤٣) ليذكرنا بمصير الجزيرة العالمية، التي تشهد آخر ارتفاعاتها بتخيل متكاثف - غابة - كما لو كان يستعد لانتحار جماعي، وقد أحاطت به الأسماك من كل حذب وصوب، في تطبيق شامل، إنانا بالهزيمة أمام طبيعة هائلة.

على خلاف سابقتها، وكأنا ترمزان إلى نوع من الحياة فوق الجزيرة العالمية، ويتكشف هنا الرمز - التخيل - دفعة واحدة في اللوحة (٤٢) ليمرر مكشفا ومثالا متعاضدا في وجه الكارثة، وتحت أجنحة النوارس التي حلقت جوعا نحو الأعلى. لقد انتفض الحوت رافعا رأسه إلى الأعلى متخلصا من تسلط الغرباء على ظهره، في حين تبعد السفينة في أقصى اليمين، بقالدها الذي فقد الأمل في جمع كل بحارته، هذه الرواية المشتركة بين استعادتين للأصل.

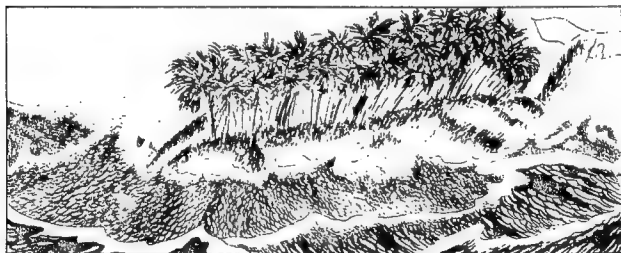
وفي اللوحات الممثلة للمشهد، يوفق الرسام في وضعنا أمام عالم الموت والحياة، دون أن يضطر إلى استعمال بالونات الحوار، التي تتحول إلى مجرد تعاليق رومانسية (لدخان القلوب)، (جرح القلوب)، (تعدي القلوب)، (زفرة القلب)، كما لو كان الشاعر هو الذي يخط الكتابة بدل السانريست. وبالفعل فإن اللوحة (٤٢) تميز هذا الانطباع باقتباس بيت شعري للشاعر سمى جولستان من ديوانه (بستان الورد). وبذلك تتحول مأسوية الموقف إلى رومانسية يخوضها قلب كسير أو فعل تنظيري للتطهير الأرسطي.

لأن زفرة قلب واحد تقلب الدنيا رأسا على عقب ...



لوحة رقم (٤٢)

لوحة رقم (٤٣)



تستلج داخلها السندباد البحري في اللوحات:
(٤٤/٤٥/٤٦)، إذ يظهر فيها - على التوالي - سندباد
يتشبث بخشب: لوحة (٤٤)، وتحت الماء: لوحة (٤٥)
ورمقعا فوق الماء منقلبا على ظهره: لوحة (٤٦).

ويركز رسام الشريط المصور على الارتفاع والانخفاض
والهوة، وهو مفهوم ثلاثي للوحة (٤٣) التي تختلف عن
سابقتهما - برغم مقاسيهما الكبير - في إظهار ذيل
الحوت، وكانت سابقتها قد شددت على الرأس الذي
يغوص في اللوحة - تحت البحر - فانتحاهة عميقة



لوحة رقم (٤٦)



لوحة رقم (٤٥)



لوحة رقم (٤٤)

لوحة رقم (٤٧)



الفاجعة، التي يشهد عليها الجزء الأعلى من جسد
السندباد البحري، وقد استقر فوق قطعة خشب، فهو
موزع ما بين السماء والبحر، يصبح على السفينة
المفارقة: «لا تتركوني. إني مازلت حيا!».

لكنها استغاثة ابتلعها بحر الفزع، لأن قدر السندباد -
بين يدي الرسام في الشريط المصور، فهو وحده الذي قرر
مصيره، وحكم عليه بخوض لجة القارئ المتخيل.

من ثم، نستعيد السندباد الذي غيبه الرسام لمدة
طويلة، قبل أن يعود بعلامته الثابتة، التي لم تتغير في
كل لوحات الشريط. كما نلاحظ في هذه اللوحات
غياب بالونات الحوار والاقتصار على الحركة. أما حين
يرغب الرسام في استعادة بالونات الحوار في اللوحة (٤٧)،
فإنه يقتصر على مصاحبة حركة يد السندباد البحري
الممتدة نحو السفينة في أقصى اليمين، بعيدا عن فضاء

النموذج الخامس: السندباد الزوج المخدوع:

يقدم الرحالة قرينه التاريخي في المغامرة الاستكشافية من خلال مشهدي السعادة والشقاء:

«ففى إحدى رحلات السندباد وجد نفسه فى بلد يحبه جدا وكان الحاكم يرجو أن يبقى السندباد لديه، ولذا فإنه أجرى الترتيبات لزواج السندباد من إحدى النساء الوطنيات من أسرة عريقة. وعاش السندباد حياة هائلة ثرية مع زوجته حتى مرضت وماتت. وأصابه الذعر عندما عرف أنه سيدفن حيا معها. وكانت التقاليد تقرر أن الزوج الذى تموت زوجته يدلى بحبل فى كهف مقبرة مع جثمان الزوجة المتوفاة ومعه قدر صغير من الطعام والماء. ثم يلق أهل الزوجة مدخل الكهف ويترك الرجل حتى ينتهى. وعندما رفض السندباد أن يفك الحبل من حوله فإنهم تركوا الحبل معه وانصروفا.

وعاش السندباد وهو محاط بجشث الموتى وأحس برهبة الأسلوب الذى ينص على قتل الرجال الأرامل وراح ضحيته رجال تلوا فى نفس الكهف، واستولى السندباد على طعامهم. وحدث أن وجد السندباد حيوانا ضخما متوحشا ينطلق فى الكهف، فبعه من خلال عر ضيق إلى أن وجد نفسه على شاطئ الجزيرة. ولحسن حظه وجد سفينة عربية تجارية تمخر عباب المحيط. واستطاع لفت نظر من فيها، وهكنا تم إنقاذه لكى يتم مغامرته».

من ثم يحدد الرحالة فضاء المغامرة فى مجال المعاناة:

«وعندما أبحرت صبحار من شتلات فى ١٣ ديسمبر كان يفصلنا عن الهند ١٢٠ ميلا

من بحر لاروى وهو الاسم العربى فى العصور الوسطى الذى كان يطلق على بحر العرب» (١٤٤).

هذه الرحلة التى تلخص السفرة الرابعة والليثين: (٥٤٢/٥٤١)، يقدمها تيم مفرن الإيرلندى عن نسخة جالان، وهى تنوعى الإيجاز والقصصية الضيقة، التى يمكنه فى حدودها تعيين المكان الذى تردد عليه السندباد البحرى، إلا أنه من خلال التعليق لم يفرز أكثر من تأويل بسيط لترجمة الاسم العربى لبحر لاروى فى العصور الوسطى، وهو ما لا يقدم الحكاية فى الرحلة، أو ينزع شيئا منها، وكان من المفروض أن يمنع التعليق غير هذا من الأبعاد الجديدة لليثين، رغم اختزاليهما القصوى فى عمل الإيرلندى. إلا أن المقارنة بين النصين (الأصلى للحكاية/ والفرعى لرحلة) قد سمت الفرعى بالمسخ، كما يعتبر الأصلى مولدا لوظيفة لغوية تعتمد بلاغة تكرار، لا تكشف فقط عن سندباد بحرى تلاحقه الفواجع، بل تضعنا أمام مبدأ الحكى الآخر: (اقتل أو تقتل).

لقد كان سندباد الأصل نموذجا للحفاظ على الحياة بكل الوسائل، وهو ما تشدد عليه (ألف ليلة وليلة):

«وأقيمت فى تلك المغارة مدة من الزمان وأن كل من دفنوه أقتل من دفن معه بالحياة، وآخذ أكله وشربه أنقوت به...».

النموذج السادس: السندباد فى جزيرة أكلة اللحوم:

ويبدأ ملخص الرحلة الإيرلندى - خلاف النماذج السابقة - إلى (التعليق/ التلخيص/ التأويل):

«إن مؤلف مغامرات السندباد البحرى طبق لقب مهرابا على أى حاكم غنى قوى فى الممالك البعيدة. ولكن الطريق البحرى إلى مملكة المهرابا الأعظم كان محفوقا بالخطار.

الصينيون يدفعون مبالغ طائلة في سبيل الحصول على كافور فانسور عندما كان العرب يجلبونه معهم إلى كانتون، وإن الحصول على هذه الشحنة الثمينة كان يستأهل المخاطرة والوقوع في أيدي أكلة لحوم البشر» (٣٤٥).

أما النص الحكائي في مذكرات الرحالة فيتأخر على التعليق:

«وفي الرحلة الرابعة تحطمت السفينة التي كانت تقل السندباد ورفاقه على شاطئ جزيرة غريبة. وتقول القصة إن الأهالي قادوا الناجين من الشرق إلى قريتهم حيث قدموا للرجال المنهكين طعاماً أضيف إليه بعض الأعشاب، واتهم الرجال الطعام بشراة، وكان السندباد غير مطمئن، وبالرغم من إحساسه بالجوع لم يتناول من الطعام شيئاً. وشاهد رفاقه وهم يأكلون أنهم فقدوا شعورهم، وبدأت عيونهم تدور بينما هم يترنحون وكأنهم مخدرون.

واستمر تقديم الطعام لهم وهم يلتهمون بشراة. وفي الأيام التالية استمر تقديم الطعام بكميات هائلة، وبدأ هؤلاء الزوار الذين لا يداخلهم الشك بزداد وزنهم واستمر السندباد رافضاً طعام الأهالي، إذ إنه لاحظ وجود مواد مخدرة به.

وبينما كان السندباد يقوم في أحد الأيام باستكشاف القرية، صادف رئيس الجزيرة ورجاله يلتهمون أحد الأشخاص، ويتحقق أن الأهالي يقدمون الطعام لرفاقه حتى تصبح أجسادهم سمينة تصلح لإقامة حفل لأكل لحومهم.

فإذا كان الإبحار من خليج البنغال فيإن البحارة العرب كانوا يخشون المنطقة الساكنة عند جزر أندامان. كما كتب العرب. كانوا سلالة بشعة مشاكسة من أكلة لحوم البشر، ذوى شعر مجعد يقبضون على البحارة ويمزقونهم لأربابهم وأحياء ويلتهمونهم. كذلك كان أكلة لحوم بشر آخرون على شاطئ سومطرة، يبدو أنه جاء ذكرهم في مغامرات السندباد البحري» (٣٤٤).

ولا يفوت الرحالة التشديد على ما يطلق عليه بسناجة (التطابق):

«إن التطابق المحتمل لقصة السندباد البحري عن أكلة لحوم البشر مع وصفاتهم أكلة لحوم البشر في سومطرة يشير إلى حقيقة واضحة هي أن الأهالي في قصة السندباد كانوا يستخدمون مخدراً في الطعام الذي يقدم للضحايا، وفي شمال سومطرة كان النبات المخدر هو الحشيش يضاف إلى الطعام ليعطيه نكهة ومذاقاً مقبولاً، وربما كانت هذه هي الفكرة عن الضحايا المخدريين لأكلة لحوم البشر فيما وصل إلى الفلوكلور العربي، وقد اختلطت هذه الفكرة مع التقارير عن أكلة لحوم البشر في سومطرة، إما لأن أهالي الباتاك من الشمال، أو ربما كانوا من القبائل الحارة الشرسة في الجزر الممتدة على طول الشاطئ الغربي.

وتعتمد هذه الجزر مباشرة في الطريق الذي تسلكه السفن العربية التي تقصد ميناء فانسور، والذي عرف بعد ذلك باسم باروس، حيث كان العرب يشترون الكافور العالي الجودة والذي اشتهرت به المنطقة. وكان

- تعدد الإحالات على الأصل وتميز موقعه في المتخيل المعاصر.

- تقليص الفواصل الزمنية ما بين القديم الأسطوري والحديث المبني.

- التعامل مع النص الحكائي باعتباره نصا مفتوحا قابلا للتأويل والتمثيل الأنثروبولوجي.

- سيطرة المقارنات النصية والأجناسية على مقارنة حكاية (الليالي).

- تحويل الشفوي إلى مدونة للاستثمار التاريخ - جغرافي.

- لفت الانتباه إلى مشاريع التجسيد لرحلات الرواد شرقا وغربا.

- تجريب القدرات البشرية والبيئية والمختبرية والتوثيقية في الرحلة - الحكاية.

النموذج السابع: السندباد المعجوز - الحيوان:

ونعشر في هذا النموذج على (التعليق/ الحكاية/ التعليق) الذي يجعل من الرحلة محققا لرحلته فالتعليق الأول:

«وقد أمدتنا سومطرة كذلك بتفسير لغامرة أخرى من مغامرات السندباد البحري نفسه في أرض تغطيها غابة غنية تبعث على البهجة بما تحسونه من أشجار الفواكه والزهور» (٢٤٩).

أما التعليق الثاني والأخير:

«وقد يكون عجوز البحر هذا هو من وجهة عربية قديمة أحد أفراد القردة العليا الأرواج - أوتان لأن هذه العادات تتفق تماما مع الأوصاف التي أطلقت على عجوز البحر، ومظهره كشخص عجوز حكيم، والجلد

وإذا كان الوقت قد انقضى وهم مخدرون فإن السندباد هرب من القرية وصر على رفقاته فوجدهم راكعين على أيديهم وأرجلهم في الحقول، يأكلون الحشائش كأنهم ماشية سمينة تحت مراقبة الرعاة» (٢٤٦).

ودون إنقال للمرض بالنصوص الأصلية لحكاية السندباد في جزيرة أكلة اللحوم البشرية، نفترض أن القارئ يعرف تفاصيلها في الليالي نظرا لشهرتها. لذلك نقصر على اختزال ملاحظتنا في العناصر التالية:

- انحصار دور قصة الشريط المصري والجزائري وابتداهما عن هذا الموضوع.

- اختزالية النص الحكائي للرحلة وانحصاره على الحدود الدنيا القابلة للتأويل.

- تفوق التعليق والتفسير والتحقيق على باقي العناصر للمعرفة الأخرى.

- مقابلة معلومات الجغرافيين العرب والأوروبيين ومواجهتها بالحكي في (الليالي):

- جعل أكلة لحوم البشر موضوعا أساسيا لكل النقاش في مذكرات الرحالة.

- تغليب المعرفة الإثنية - لسومطرة - وتأكيده استمرار عاداتها عبر القرون.

- تقديم أجوبة عن مخدّر وكافور الجزيرة، اعتمادا على التاريخ التجاري بين المشرقين.

- تفوق الرحلة - الاستكشافية على رحلة السندباد، بإخراج المجهول إلى معلوم التاريخ.

- تماهى البطولات لسندبادات: (الرحلة/ قصة الشريط/ الحكاية).

- غياب عنصر الصورة واللوحة التي تقدم السندباد في الجزيرة المتوحشة.

للحمل، وأرغمه على السير فى الغابة حاملا إياه، وقد أمكنه اقتطاف فواكه برية ليأكلها. وكلما حاول السندباد الحصول على شيء من الراحة أو أن يهرب من هذا الحيوان كان ذاك المخلوق يرفسه ويغمسه على الطاعة.

وأخيرا وبعد مضى عدة أيام فى هذه المأساة، وضع السندباد بعض الفواكه البرية فى ثمرة من القرع العسلى وتركها تتخمر وأخذ يشرب منها ليخفف من متاعبه. وعندما شاهده المعجوز فى حالة انتعاش خطف منه المشروب واحتساه، وأعطاه السندباد المزيد من المشروب، إلى أن أصبح فى حالة سكر شديد وأخذ يترنح ويتمايل ويخفف من قبضته وقبضة رجله عن عنق السندباد وسرعان ما انتهز السندباد هذه الفرصة وألقى بذلك المخلوق الذى أسكره المشروب إلى الأرض. وإذا بقى هكلا عاجزا عن الحركة التقط السندباد حجرا وألقاه على رأس عجوز البحر فقتله (٢٤٩).

وتصادف فى هذا النموذج مجموعة من المعطيات التى نوجزها كالتالى:

- عدم تعرض قصة الشريط - المصور إلى السندباد والمعجوز - الحيوان.
- وجود صورة بدائية - فى الطبعة الشعبية القديمة - للسندباد وهو يقتل الحيوان.
- تحديد موقع سومطرة مكان مغامرة السندباد والمعجوز - الحيوان.
- افتراض الرحلة أن يكون الحيوان أحد قرود الأوراج إبان على أنه سلالة غريبة.
- التوصل بالحكاية لبلوغ تحديد الواقعة فى فضاء الرحلة الاستكشافية.

الأسود الخشن الذى يغطي ساقيه وطعامه الذى يجمعه من أشجار الغابة.

وقد روى البحارة العرب الكثير عن أحوال حيوانات عجيبة فى سومطرة والبثغوات ذات الألوان الزاهية الكثيرة التى تنطق كالإنسان، والحيوان وحيد القرن السومطرى، والخنزير الاستوائى (التايسر). ويبدو أن الأوراج أوتان سلالة خاصة بإنسان لا ينطق ولا يزيد غرابته عن كثير من أفراد القبائل المتوحشة، ولا شك أن أهالى سومطرة يؤيدون هذا الاعتقاد الخاطى.

ففى هذه القرى المنعزلة داخل الغابات فى سومطرة لا يزال الأوراج أوتان يعد نوعا من السلالات البشرية الخطرة التى يجب تحاشيها بأى لمن، وهى مختلفة تمام الاختلاف عن القرد الجبان الذى نعرفه (٢٥٠).

أما الحكاية التى تقدمها مذكرات الرحالة الإيرلندى، فيقول فيها:

«وصادف السندباد رجلا متقدما فى السن جالسا بجوار جدول مائى، ولم يتكلم المعجوز ولكنه أبى بإشارات تدل على رغبته فى عبور الجدول. ولكنى تفضل عليه بخدمة حمل السندباد المعجوز على كتفيه وخاض فى الماء فى طريقه إلى الشاطئ المقابل. ولكنه عندما انحنى لكى يهبط المعجوز بعد وصولهما، إذا به يرفض الهبوط بل إنه فجأة شد رجله بقوة حول عنق السندباد حتى قارب على الإغماء. وإذا تطلع السندباد إلى رجلى المعجوز أصابه الرعب إذ رأى ساقى حيوان وحشى يغطيها جلد أسود خشن. وأخذ هذا الحيوان يضرب على رأس السندباد وظهره وكأنه حيوان

حدثت فيها مغامرة السندباد السابعة. تتحدث هذه القصة عن كيفية جمع السندباد لثروته في تلك البلاد من بيع أجزاء من جنود أشجار الألو الضخمة (أشجار الصبار حيث تستخرج منها عصارة مرة)، وفي الحقيقة فإن التجار الصينيين من كانتون كانوا يدفعون مبالغ باهظة للحصول على خشب الألو من الخارج كما هو واضح في التقرير... ومن المؤكد أن الجغرافيين والتجار العرب كانوا يعرفون الكثير عن تجارة الصين...» (٢٩٥).

وعلى خلاف سابق النماذج، لا يقدم تيم سفرن تلخيصاً لحكاية السندباد السابعة، بقدر ما يعلق على أحداثها، فمن صورة غامضة لصين السندباد، إلى تفسير غريبة حكي المغامرات، مما ينزع عن هذا المحكى عنصراً مهماً من عناصر مكوناته، وإحاطة بالغة المصهود، فليست القضية في نقص معلومات السندباد، ولكنها في طبيعة توزيعها على فضاء الحكي، الذي لا يتطلب معلومات كثيرة - سواء كانت غامضة أو واضحة - بل يحتاج إلى كيف في توزيع أبعاده. وفي حالة السندباد بالضغط يتمحور الحكي حول الفرد الذي يخدمه الحظ والطبيعة والناس.

كما يشدد على الاستعداد لتلقي الحكاية - لا معلوماتها - مهما كان الخطأ الذي يحتمل الزيادة والنقص، لا من قبل السندباد وحده بل من طرف روايته عبر الأزمنة والأمكنة، لأن مفعول السحر في إعادة السندباد إلى الأرض بعد أن كان قد هوى البحرى قد حكم على آخر أماله في استمرار رحلته فوق البحر، كما يرى ذلك تيم سفرن في تقدير خوارق السندباد البحرى، كان واضحاً.

كما أن الإشارة إلى (متن الغرائب العربية)، التي يقصدها الرحالة نفسه لا تعنى الحكايات بالدرجة

- مقابلة روايات البحارة العرب مع رواية - حكاية - السندباد.

- تأويل غرابية عوالم السندباد بغرابية جغرافية - بيئة - قارية.

- تخلص السندباد - في الأصل - من الحيوان بتسكيره وقته، وتطابق ذلك مع رواية - الرحلة^١.

- تركيز الرحلة في المضمون على حساب فن الحكي في الأصل.

- توظيف الأنثروبولوجية في توضيح العلاقات غير المتكافئة بين السلالات.

- نزاع الطابع الغرابي عن الحكاية بالكشف عن مصادرها القارية والواقعية.

النموذج الثامن: السندباد الصيني؛

ينتهى الرحالة الإيرلندي في هذا النموذج إلى استبعاد الحكاية لصالح تدوين الملاحظات ولبدء الافتراضات الممكنة، من هنا فهو يرى أنه؛

«ربما كان لدى مؤلف المغامرة السابعة من مغامرات السندباد فكرة غامضة عن الصين، وهي أقصى ما وصل إليه من معلومات، إذ إنه سجل ذلك في المغامرة السابعة بعد أن تخطعت سفينته في أكثر البحار خطورة، ووجد السندباد أناساً غريباً الشكل إلى درجة أصابته بدوار فأخذ السندباد يذكر اسم الله فتوقف مفعول السحر، وأعيد السندباد فجأة إلى الأرض.

ونفيض كتب الغرائب العربية بأخبار الطيور الآدمية، فهي مخلوقات خيالية أو خرافية ذات ريش ناعم لامع ووجوه ساحرة، تزخر بها التقارير المبثثة للرحلات التجارية الأولى إلى الصين للمتحدث عن البلاد الغريبة التي



لوحة رقم (٤٨)

لوحة رقم (٤٩)



والتجار بها قبل وبعد السندباد، فهي تنقل غرائب عن مسميات وأوصاف، لو ظهرت أسماءها ومواصفاتها لاختفت أسباب الغرابة في أدبها، وبما أن الرحلة تعتمد على الاستكشاف واستعادة الرحلة السندبادية، بتوحيها تجديد التعرف بالمعروف والمجهول معا، من هنا فإن تيم

الأولى، لأنها تشمل كتب الجغرافيين والمؤرخين، ونعرف كم حفلت كتب الطبرى - وغيره - بغرافات لا حصر لها.

أما (الطيور الأدمية) و (المخلوقات الخيالية أو الخرافية ذات الريش الناعم)، التي حفلت أوصاف الجغرافيين



لوحة رقم (٥٠)

لوحة رقم (٥١)

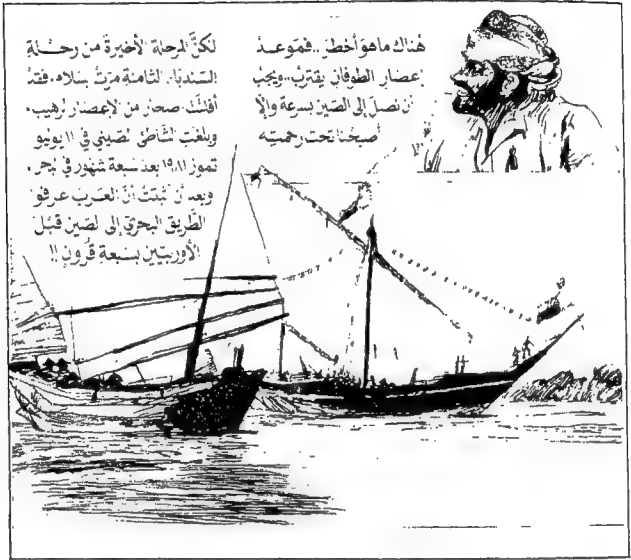


سفرن يلعب دور الوسيط المعرفي في تقديم المعلوم والموسوعي، عن وقائع مرت عليها قرون عدة، وانصرام عقد من الزمن على تخليد ذكرى رحلة تيم سفرن واستعادتها للموروث، باحتفالياته المؤسسية بسفينة صحار التي اتخذت مكانها في مفترق طرق الميثي والواقعي.

ولكن كيف يمكن التعامل مع الإشكالية السردية، حين توظف قصة الشريط المصور رحلة الإيرلندي تيم سفرن - بالذات - في مقاربة (رحلة السندباد الثامنة)، التي يقدمها الفن التاسع، اعتماداً على تضافر الإيقوني والمكتوب.



صورة رقم (٥٢)



صورة رقم (٥٣)

يسيطر على الأطروحي في الرحلة - القصة - الوثيقة.
فالبالون الحواري الوحيد بخصص لقائد السفينة في
شكل إصدار أمر:

وبمقارنة بسيطة، ندرك أن مضامين رحلة
الإيرلندي - التمثيلية - لرحلة السندباد تتحول إلى توزيع
لخطابه بطريقة انتقائية، تنوعى التركيز على المخطات
الأساسية في (الرحلة/القصة - القصيرة)، التي تنقلنا
نقلة نوعية مع جنس الفن التاسع، باعتباره فنا لا يتحقق
إلا ضمن شراكة فنية وتواطؤ بين السيناريست والرسام،

من هذا المنظور، نجد قصة الشريط المصور المصري
عند صنع الله إبراهيم تقدم لنا اللوحة (٤٨) في اعتماد
واضح على مشهد يظهر فيه قائد السفينة تيم سفرون وهو
يجرب سلاحه إلى جانب طاقم بحارته، تخسبا لأى
هجوم بحري، عرفت به منطقة المبور نحو الصين، بعد
ماينيف على خمسة أشهر على بداية الرحلة - المحاكاة،
في سفينة صحران نحو الصين.

ويبدو من خطاب قصة الشريط المصور في
اللوحة (٤٨) أن صوت السارد الكامل المعرفة، يكاد

عليها بخط كبير زمن الوقفة: (الأسبوع / الشهر) واسم السفينة: (صبار) وموقعها: (بيندا عن كل شاطئ).

كما يتخذ رسم السفينة والبحر حيزاً كبيراً يجمدى نصف الصفحة من القطع الكبير. أى إن القاص والرسام مما يتخيلان عن الفعل والحركة لصالح تقريره باردة

ويتخلى الرسام والقاص فى اللوحة (٥٢) عن كل حركية وفعل الشريط المصور، فى محاولة لإيجاد مطابقة بين قول خطاب الكتابة وشطاب الإيقونة فى توافل تام بين الشريكين، كما لو كان أى واحد منهما لا يريد التفريق على الآخر، نازعين إلى حيايد الكتابة والرسم، فهما معا مجرد وسيلة توضيحية. من ثم، تتحول قصة الشريط المصور إلى مجرد قصص رسوم أطفال فى شغل تام من تقنيات الفن التاسع، ناهيك عن صورة السفينة الصغيرة فى عرض البحار، فهى صورة طبق الأصل من سفينة المخطوطة العربية لمقامات الحريرى، التى تعود إلى عام ١٢٢٧.

ولم تستحق نهاية رحلة تيم سفرن ووصوله إلى الصين - قادم من مسقط - أكثر من رسم هيكلى؛ سفينتين ورأس بحار يردد فى بالون حوارى مضمون خطاب الرحلة بحذافيره، كما ينتهى تقرير الكتابة على يسار اللوحة (٥٣) إلى تقرير تيم سفرن نفسه.

فهل يوجد فارق بين المتخيل والتوثيقى؟

وهل نحن فعلاً أمام فن تاسع لقصة الشريط المصور، أم أننا أمام مجرد رسوم تعليمية للأطفال، وفى هذه الحالة لا حاجة إلى بالونات الحوار أو فعل الحركة، بل يمكن الاقتصاد على الوصفية وبينادجوية التلقين البصرى، لأن قراءة الكتابة تعد أصلاً لكل توضيح تصاحبه الصورة، بينما نعفر على العكس من ذلك عند عيدر محفوظ على فن تاسع، إلا أنه يكاد يتخلى نهائياً عن الكتابة.

أما صنع الله إبراهيم فقد وفق فى التوثيق والاختزالية لرحلة تيم سفرن، كما يتضح من نهاية قصته.

فى إنتاج مشترك لا يمكن أن يتم بشكل منفرد، بل يزداد تعقيداً كلما صرنا إلى الرسوم المتحركة أو إلى الفن التاسع، متقلبين بذلك إلى الفن السمعى - البصرى، جاعلين من السندباد وإفهام فلوغرافيا أو سينمايا.

فاللوحة (٤٨) توحى ضمن هذا السياق بكل عناصر المخاطرة والمغامرة، فالمعنصر الخارجى قابل لأن يظهر فى شكل مفاجأة فى أية لحظة.

أما اللوحة (٤٩) فتعقد انتباه المتلقى من مجال الترقب إلى حفل المعطيات الجغرافية والمعرفية.

ويسود أن اللوحة (٤٩) تعتمد على بالونى حوار وثائقية تقريرية توضح مشهد اللوحة فى إطار المخطات الجغرافية التى يظهر فيها قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب منظار الرؤية عن بعد، فى حين يذكر البحار المقابل له معرفته البحرية عن تحرك الرياح. وبالطبع، فإن صورة القائد تغبر عن سابقاتها، فهو هنا يظهر بلباس أوروى كامل فى حالة ارتخاء واضح.

أما اللوحة (٥٠)، فتعتمد بالونات حواراتها إلى أربعة بالإضافة إلى تقرير السارد الكامل التوثيقية، لأنه ينقل ويقتبس متداول الرحلة، لكن الغريب فى مشهد اللوحة هو ظهور ثلاثة بحارة بصصى - كما لو كانوا لاعبى جولف - يشغلهم هم واحد هو توقف السفينة.

وإذا كانت اللقطة من الداخل فى اللوحة (٥٠) قد تطلبت من الإيقونى والسينارىسى تركيزاً على الحوارية، من جهة، وعلى الأوضاع الجسمانية، من جهة أخرى، فإن اللوحة (٥١) تخلصت عن اللقطة الجزئية، وأصبحت باللقطة الشاملة عن بعد، وتظهر فيها السفينة وهى فى حالة سكون تام، بأشرعتها المرفوعة، وروعس بحارتها التى لا تتعدى خيالات صغيرة سوداء، لأن اللقطة فى اللوحة تخلصت عن كل بالون حوارى، لصالح التعليق التوثيقى لسارد كامل المعلومات، عن رحلة تيم سفرن، إذ يتحول الخطاب فى قصة الشريط المصور إلى مجرد لافتة كتب

المواشي:

تتمثل تلك الأرقام في نهاية الشواهد إلى صفحات:

- ١- تم سفر رحلة السعداء ط: وإزارة القرات القوي. ص: ١٩٨٩.
 ٢- صنع الله لهم رحلة السعداء الفاعمة ط: دار القتي العرية، ١٩٨٩.
 ٣- حين مطوف مغامرات السعداء البحرى. ط: الجزائر، ١٩٨٦.
 ٤- أرقام الرحلات ومقالات صلبتها في قصة صنع الله لهم إبراهيم. (٥١ = ٧) (٥١ = ٥).
 أ- (٥٧ = ٤٣) (٥٧ = ٥) (٥٤ = ٧ + ٦) (٥٤ = ٨ + ٦ + ٨) (٧٩ = ١٧ + ١١) (٧٩ = ١٣) (٥٧ = ٤٨) (٥٧ = ٥ + ٤٩) (٥٤ = ٥١) (٥٤ = ٥ + ٣) (٥٧ = ٤٣).
 ب- أرقام الرحلات ومقالات صلبتها في قصة حين مطوف: (٧٣ = ٢٨ + ٢٧ + ٢٦ + ٢٥ + ٢٤ + ٢٣ + ٢٢ + ٢١ + ٢٠ + ١٩ + ١٨ + ١٧ + ١٦ + ١٥ + ١٤ + ١٣ + ١٢ + ١١ + ١٠ + ٩ + ٨ + ٧ + ٦ + ٥ + ٤ + ٣ + ٢ + ١ + ٠ + ١ + ٢ + ٣ + ٤ + ٥ + ٦ + ٧ + ٨ + ٩ + ١٠ + ١١ + ١٢ + ١٣ + ١٤ + ١٥ + ١٦ + ١٧ + ١٨ + ١٩ + ٢٠ + ٢١ + ٢٢ + ٢٣ + ٢٤ + ٢٥ + ٢٦ + ٢٧ + ٢٨ + ٢٩ + ٣٠ + ٣١ + ٣٢ + ٣٣ + ٣٤ + ٣٥ + ٣٦ + ٣٧ + ٣٨ + ٣٩ + ٤٠ + ٤١ + ٤٢ + ٤٣ + ٤٤ + ٤٥ + ٤٦ + ٤٧ + ٤٨ + ٤٩ + ٥٠ + ٥١ + ٥٢ + ٥٣ + ٥٤ + ٥٥ + ٥٦ + ٥٧ + ٥٨ + ٥٩ + ٦٠ + ٦١ + ٦٢ + ٦٣ + ٦٤ + ٦٥ + ٦٦ + ٦٧ + ٦٨ + ٦٩ + ٧٠ + ٧١ + ٧٢ + ٧٣ + ٧٤ + ٧٥ + ٧٦ + ٧٧ + ٧٨ + ٧٩ + ٨٠ + ٨١ + ٨٢ + ٨٣ + ٨٤ + ٨٥ + ٨٦ + ٨٧ + ٨٨ + ٨٩ + ٩٠ + ٩١ + ٩٢ + ٩٣ + ٩٤ + ٩٥ + ٩٦ + ٩٧ + ٩٨ + ٩٩ + ١٠٠ + ١٠١ + ١٠٢ + ١٠٣ + ١٠٤ + ١٠٥ + ١٠٦ + ١٠٧ + ١٠٨ + ١٠٩ + ١١٠ + ١١١ + ١١٢ + ١١٣ + ١١٤ + ١١٥ + ١١٦ + ١١٧ + ١١٨ + ١١٩ + ١٢٠ + ١٢١ + ١٢٢ + ١٢٣ + ١٢٤ + ١٢٥ + ١٢٦ + ١٢٧ + ١٢٨ + ١٢٩ + ١٣٠ + ١٣١ + ١٣٢ + ١٣٣ + ١٣٤ + ١٣٥ + ١٣٦ + ١٣٧ + ١٣٨ + ١٣٩ + ١٤٠ + ١٤١ + ١٤٢ + ١٤٣ + ١٤٤ + ١٤٥ + ١٤٦ + ١٤٧ + ١٤٨ + ١٤٩ + ١٥٠ + ١٥١ + ١٥٢ + ١٥٣ + ١٥٤ + ١٥٥ + ١٥٦ + ١٥٧ + ١٥٨ + ١٥٩ + ١٦٠ + ١٦١ + ١٦٢ + ١٦٣ + ١٦٤ + ١٦٥ + ١٦٦ + ١٦٧ + ١٦٨ + ١٦٩ + ١٧٠ + ١٧١ + ١٧٢ + ١٧٣ + ١٧٤ + ١٧٥ + ١٧٦ + ١٧٧ + ١٧٨ + ١٧٩ + ١٨٠ + ١٨١ + ١٨٢ + ١٨٣ + ١٨٤ + ١٨٥ + ١٨٦ + ١٨٧ + ١٨٨ + ١٨٩ + ١٩٠ + ١٩١ + ١٩٢ + ١٩٣ + ١٩٤ + ١٩٥ + ١٩٦ + ١٩٧ + ١٩٨ + ١٩٩ + ٢٠٠ + ٢٠١ + ٢٠٢ + ٢٠٣ + ٢٠٤ + ٢٠٥ + ٢٠٦ + ٢٠٧ + ٢٠٨ + ٢٠٩ + ٢١٠ + ٢١١ + ٢١٢ + ٢١٣ + ٢١٤ + ٢١٥ + ٢١٦ + ٢١٧ + ٢١٨ + ٢١٩ + ٢٢٠ + ٢٢١ + ٢٢٢ + ٢٢٣ + ٢٢٤ + ٢٢٥ + ٢٢٦ + ٢٢٧ + ٢٢٨ + ٢٢٩ + ٢٣٠ + ٢٣١ + ٢٣٢ + ٢٣٣ + ٢٣٤ + ٢٣٥ + ٢٣٦ + ٢٣٧ + ٢٣٨ + ٢٣٩ + ٢٤٠ + ٢٤١ + ٢٤٢ + ٢٤٣ + ٢٤٤ + ٢٤٥ + ٢٤٦ + ٢٤٧ + ٢٤٨ + ٢٤٩ + ٢٥٠ + ٢٥١ + ٢٥٢ + ٢٥٣ + ٢٥٤ + ٢٥٥ + ٢٥٦ + ٢٥٧ + ٢٥٨ + ٢٥٩ + ٢٦٠ + ٢٦١ + ٢٦٢ + ٢٦٣ + ٢٦٤ + ٢٦٥ + ٢٦٦ + ٢٦٧ + ٢٦٨ + ٢٦٩ + ٢٧٠ + ٢٧١ + ٢٧٢ + ٢٧٣ + ٢٧٤ + ٢٧٥ + ٢٧٦ + ٢٧٧ + ٢٧٨ + ٢٧٩ + ٢٨٠ + ٢٨١ + ٢٨٢ + ٢٨٣ + ٢٨٤ + ٢٨٥ + ٢٨٦ + ٢٨٧ + ٢٨٨ + ٢٨٩ + ٢٩٠ + ٢٩١ + ٢٩٢ + ٢٩٣ + ٢٩٤ + ٢٩٥ + ٢٩٦ + ٢٩٧ + ٢٩٨ + ٢٩٩ + ٣٠٠ + ٣٠١ + ٣٠٢ + ٣٠٣ + ٣٠٤ + ٣٠٥ + ٣٠٦ + ٣٠٧ + ٣٠٨ + ٣٠٩ + ٣١٠ + ٣١١ + ٣١٢ + ٣١٣ + ٣١٤ + ٣١٥ + ٣١٦ + ٣١٧ + ٣١٨ + ٣١٩ + ٣٢٠ + ٣٢١ + ٣٢٢ + ٣٢٣ + ٣٢٤ + ٣٢٥ + ٣٢٦ + ٣٢٧ + ٣٢٨ + ٣٢٩ + ٣٣٠ + ٣٣١ + ٣٣٢ + ٣٣٣ + ٣٣٤ + ٣٣٥ + ٣٣٦ + ٣٣٧ + ٣٣٨ + ٣٣٩ + ٣٤٠ + ٣٤١ + ٣٤٢ + ٣٤٣ + ٣٤٤ + ٣٤٥ + ٣٤٦ + ٣٤٧ + ٣٤٨ + ٣٤٩ + ٣٥٠ + ٣٥١ + ٣٥٢ + ٣٥٣ + ٣٥٤ + ٣٥٥ + ٣٥٦ + ٣٥٧ + ٣٥٨ + ٣٥٩ + ٣٦٠ + ٣٦١ + ٣٦٢ + ٣٦٣ + ٣٦٤ + ٣٦٥ + ٣٦٦ + ٣٦٧ + ٣٦٨ + ٣٦٩ + ٣٧٠ + ٣٧١ + ٣٧٢ + ٣٧٣ + ٣٧٤ + ٣٧٥ + ٣٧٦ + ٣٧٧ + ٣٧٨ + ٣٧٩ + ٣٨٠ + ٣٨١ + ٣٨٢ + ٣٨٣ + ٣٨٤ + ٣٨٥ + ٣٨٦ + ٣٨٧ + ٣٨٨ + ٣٨٩ + ٣٩٠ + ٣٩١ + ٣٩٢ + ٣٩٣ + ٣٩٤ + ٣٩٥ + ٣٩٦ + ٣٩٧ + ٣٩٨ + ٣٩٩ + ٤٠٠ + ٤٠١ + ٤٠٢ + ٤٠٣ + ٤٠٤ + ٤٠٥ + ٤٠٦ + ٤٠٧ + ٤٠٨ + ٤٠٩ + ٤١٠ + ٤١١ + ٤١٢ + ٤١٣ + ٤١٤ + ٤١٥ + ٤١٦ + ٤١٧ + ٤١٨ + ٤١٩ + ٤٢٠ + ٤٢١ + ٤٢٢ + ٤٢٣ + ٤٢٤ + ٤٢٥ + ٤٢٦ + ٤٢٧ + ٤٢٨ + ٤٢٩ + ٤٣٠ + ٤٣١ + ٤٣٢ + ٤٣٣ + ٤٣٤ + ٤٣٥ + ٤٣٦ + ٤٣٧ + ٤٣٨ + ٤٣٩ + ٤٤٠ + ٤٤١ + ٤٤٢ + ٤٤٣ + ٤٤٤ + ٤٤٥ + ٤٤٦ + ٤٤٧ + ٤٤٨ + ٤٤٩ + ٤٥٠ + ٤٥١ + ٤٥٢ + ٤٥٣ + ٤٥٤ + ٤٥٥ + ٤٥٦ + ٤٥٧ + ٤٥٨ + ٤٥٩ + ٤٦٠ + ٤٦١ + ٤٦٢ + ٤٦٣ + ٤٦٤ + ٤٦٥ + ٤٦٦ + ٤٦٧ + ٤٦٨ + ٤٦٩ + ٤٧٠ + ٤٧١ + ٤٧٢ + ٤٧٣ + ٤٧٤ + ٤٧٥ + ٤٧٦ + ٤٧٧ + ٤٧٨ +



كامل كيلانى

وآلف ليلة وليلة

عبدالطوب يوسف *

وعلى بابا، بجانب أليس وساحر أوز ودكتور دوليتل، ويرون فى هذه الشخصيات أبطالاً أجهم الصغار من كل قلوبهم، وظلوا رفقاء وأصدقاء لهم حتى بعد أن جاوزوا سن الطفولة. وبما لاشك فيه أن كامل كيلانى قد أحسن للأجيال المتعاقبة بعمله هذا؛ فقد طبعت أعماله عشرات المرات، وقرأتها الملايين، والأعمال الأخرى التى حاول فيها كتاب آخرون الاقتراب من (آلف ليلة) كانت أقل نجاحاً، ولا ترقى إلى مستواه الرفيع.

ماذا قالوا عن

كامل كيلانى وآلف ليلة؟

وقد تنبه كامل كيلانى إلى ضرورة الإعلام عن أدبه للصغار، وكان يريد توعية الكبار بهذا الدور الذى ينهض به، وبعد سنوات قليلة من بداية إصداراته كتب الأطفال - ١٩٢٧ - ظهر كتاب عن أعماله للأطفال شارك فى كتابته عدد من الأدباء والكتاب، من بينهم «عطية

كان لابد أن يلتفت كامل كيلانى - باعتباره رائداً لأدب الطفل العربى - إلى ذلك التراث الرائع المتمثل فى (آلف ليلة وليلة). ولقد استقى منها عشرة أعمال فى سلسلة «قصص من آلف ليلة».. هى: «بابا عبدالله والذراويش»، «أبو صير وأبو قير»، «على بابا»، «عبدالله البرى وعبدالله البحرى»، «الملك عجيب»، «خسرو شاه»، «السندباد البحرى»، «علاء الدين»، «تاجر بغداد»، «مدينة النحاس».

لقد انتقى وأحسن الانتقاء، ومن الواضح أنه متأثر إلى حد كبير بما نقله الغرب عن آلف ليلة إلى أطفالهم، بل هو فى بعض أعماله استرجع لنا هذه القصص مترجمة. وما من طفل - فى عصر الذرة والأقمار الصناعية - إلا ويقرأ (آلف ليلة)، وشاهد حكاياتها على الشاشة، وينبهر ويستمتع بها. وهم يضمنون السندباد البحرى وعلاء الدين

* كاتب أطفال، مصرى.

فهى شاهين؛ الذى طبع عام ١٩٣٤ كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني)، ويتحدث هذا الكتاب عن كامل كيلاني باستفاضة وينقل إلينا ما قاله عنه أمير الشعراء أحمد شوقي، وعبدالله غففى، والملازنى، وصادق عبير، وحسن القاياتى، ومحمد فرهد وجدى، والشيخ محمود أبو العيون ومحمد الهرراوى وأحمد زكى أبوشادى.

يقول أحمد زكى أبوشادى عن كامل كيلاني فى قصيدة طويلة:

جددت لذة «ألف ليلة» قادرا
روهبنا جزرا لها وقصورا
وأعدت خلق «السندباد» كأنه
أضحى يشاركنا منى وشعورا

ويتحدث شاعر الأطفال محمد الهرراوى عن الكتب المدرسية عام ١٩٣٤، ونكتشف أننا نردد الكلام نفسه بعد نصف قرن من الزمان، يقول:

«الحق أن أطفال مصر محرومون من كل ما يتمتعون به من كتب القراءة والمطالعة والدرس والتعليم، وقل من المؤلفين من يعنى عناية خاصة بكتب الأطفال وحتى رجال البيداجوجيا (التربية) فى كتبهم المدرسية، وهؤلاء أيضا قلما يضعون مؤلفاتهم الصغيرة فى مستوى مدارك الأطفال.. هذا النقص الكبير فى مؤلفاتنا المعاصرة أحدث فراغا لا يملأ إلا بالاعتراض المر بلسان أطفالنا الصغار، وهذا الاعتراض - إن لم نسلمه كلاما - فقد ندركه شعورا بالإعراض عن تلك الكتب واستشقال ما فيها ورمى العلم بالجفاف.

وبعد، فقد وقع فى يدي الآن كتاب لطيف ظريف لعله فى أول صف من الكتب

المنشودة لأطفالنا، ذلك الكتاب - أو الكتب على طريق الإعجاب - هو قصص للأطفال من عمل الأديب الفاضل الأستاذ كامل كيلاني. وقع فى يدي هذا الكتاب، وما شرعت أقرأه - بفكر الأطفال - حتى ساقنتى أولى صفحاته إلى أختها، وهذه إلى جارتها، وتلك إلى تاليتها، حتى أسلمتني آخر صفحة إلى الغلاف الأخير للكتاب، دون أن يكون بين الصحيفة وأختها فترة انقطاع. وتلك هى مزية كتب الأطفال، حكاية رشقة مختارة من (ألف ليلة)، موضوعة بأسلوب شائق خالية من هجر القول، وغريب اللفاظ، مجلدة بالصور الجذابة.

ويقول محمد فرهد وجدى :

«من أدهاء مصر الجادين: كامل كيلاني وقد جمع إلى حسن الاختيار فى إحياء الأدب العربى التوفيق وجزالة الفائدة، ذلك أنه عمد إلى الكتاب المشهور بألف ليلة وليلة، واستخرج منه قصة «السندباد البحرى» فصاغها فى قالب جديد من البيان - هو السهل المستمع - وجعله أول سلسلة لأقاصيص من هذا المعين الثراء، ولم يكفه سرد الحكاية - على ما فيها من ملهيات أدبية - بل حلاها بالصور الكثيرة المؤثرة على الخيال، فجاءت على مثال الأقاصيص التى يعملها كتاب الإفرج للأطفال حلوك القذة بالقذة. وإذا نحن من قصة السندباد البحرى - المهمله فى زاوية كتاب لا يأبه له أحد - إزاء قطعة من الأدب المعصرى المزوج بالخيال العربى، يفيد مئات ألوف من النائدة المصرية، اجتلت حياتها العلمية فى المدارس الأولية، ولا تجد ما تجده نائدة الأم من المؤلفات التى من هذا النوع...».

ألف ليلة وليلة

بين مجموعات كامل كيلاني

نشر المرحوم كامل كيلاني ما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٤ أربع مجموعات للأطفال، بجانب (جاليش) عن سوفيت، و (العاصفة) عن شاكسبير، وهو في هذه البدايات كان يتصور أن كل مجموعة من هذه المجموعات تلازم طورا من أطوار الطفولة، يلاحظ فيها سن الطفل وإدراكه واستعداده، كما يقول عطية فهمي شاهين في كتابه (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني).

المجموعة الأولى:

تضم حكايات للأطفال كتبها للطفل الصغير وحمد فيها إلى التكرار في الألفاظ والمعارف، وظهر في هذه المجموعة ثلاثة كتب: (الدجاجة الصغيرة الحمراء)، (أم الشعر الذهبي)، (بكر البذور).

المجموعة الثانية:

لم يقف عند اللغة، بل استهدف بعض القيم التي يرى ضرورة ترسيخها في نفوس الأطفال، وحتى يعتمد عن المباشرة أعطاهما صبغة فكاهية، وتضم هذه المجموعة ستة كتب وهي: (عمارة)، (الأرنب الذكي)، (عفاريت اللصوص)، (نعمان)، (النورس)، (أبو الحسن).

وتأتي بعد ذلك المجموعتان الثالثة والرابعة، ولنا معها وقفة لابد أن تطول، إذ تتضمنان ما استقاه من (ألف ليلة).

المجموعة الثالثة:

أسماعها يرمز (قصص جديدة للأطفال)، وهو فيها يتصور الطفل قد بدأ يألف القراءة ويحبها ويقدر على ربط المعاني بالألفاظ التي تدل عليها. وتحتوي هذه المجموعة على القصص التالية:

١- (بابا عبدالله والذراوش)

٢- (أبو صير وأبو قير)

٣- (على بابا).

٤- (عبدالله البري وعبدالله البحري)

٥- (الملك عجيب).

٦- (خسرو شاه).

وتحاول قصة (بابا عبدالله والذراوش) أن تضع أمام الطفل صورة بشعة ونتيجة سيئة للطمع كما تبرز قيمة الإيثار، وتغري الطفل بها وتشيد بصاحبها.

أما قصة (أبو قير وأبو صير)، فهي تحكي عن صديقين أحدهما يحافظ على عهده لصاحبه، بينما امتلأ قلب الثاني حسداً وحسداً لصديقه الخلف، والعاقبة كما نتوقع: النجاح والثراء للمخلص، والخاتمة السيئة للمخادع.

(وقد أعادت تهيئة راشد «ماما لبني» كتابه هذه القصة بعد كامل كيلاني بنحو أربعين عاماً، والمقارنة بين العمل لكشف عن اتجاهين متميزين في التعامل مع القصص التراثية. وتوضيح دراسة النصين تصور كل منهما للطفل المتلقي، وهذه المقارنة تمنحنا قدراً كبيراً من المتعة، لولا أننا سنسجرها مع نص آخر هو (الملك عجيب).

والمجموعة الرابعة:

أطلق عليها كامل كيلاني «قصص للأطفال»، ويراعها عطية فهمي شاهين، ولونا جليلا يختلف عما في المجموعات السابقة: فالطفل في تصور كامل كيلاني في هذه المرحلة قد أصبح شغوفاً بالقراءة ثم «إن نفسه قد تخلقت بمعان نبيلة مما تضمنته المجموعات السابقة»، لذلك يقدم له الكاتب قصصاً لا تعتمد على شخصيتين فحسب - كما حدث في أغلب قصص المجموعات السابقة - بل هي تتناول أشخاصاً كثيرين ومواقف عدة، ثم هي تفرق ذلك قصص مشهورة كتب لبعضها الخلود، وهي لا تخاطب طفلاً صغيراً، بل طفلاً قادراً على الفهم والإحاطة بمعنى القصة.

حدث في تلك البلاد البعيدة) .. وهكذا يتقدم إلى الطفل بالقصة في بساطة وسهولة تشوقه وتجعله يمتص انتباهها تاماً إلى مواقفها ومعانيها وحوادثها..

وينحو كامل كيلاني في تاجر بغداد نحواً جديداً، إنه يضع أسفله في صفحاتها، وهذه - كما يقول الكاتب - طريقة متبعة في أكثر الكتب الغربية الموضوعة للأطفال.

ولعل العبارة الأخيرة تطرح علينا سؤالاً أصبح من الضروري أن نحاول الإجابة عنه، ونقصد بذلك:

- هل أعداد كامل كيلاني صياغة قصص (ألف ليلة)؟ أم اعتمد على ترجمة بعض النصوص الأجنبية التي كتبت للأطفال؟

محاولة لتغيير

قصص الكيلاني عن ألف ليلة

إن الأمانة العلمية تقتضيها محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، ومقارنة هذه الأعمال التي قدمها كامل كيلاني للأطفال عن ألف ليلة بالنصوص الأصلية، وسنجد بعض المفارقات، إذ إن هناك تفاصيل غاية في الطرافة في تلك النصوص لم يكن من السهل أن تفلت من الرجل، فهو يقط وحساس، يحسن الاختصار والانتقاء، الأمر الذي قد يدهشنا، ثم إن هناك تغييرات في بعض هذه النصوص نراها جسيمة. وكان الرجل حفيظاً بالتراث، محافظاً عليه، وكتاباته للكبار في هذا المجال تكشف عن محقق ذوق أصيل. هل فرض عليه هذا التغيير أنه يكتب للصغار؟.. بعض هذا التغيير لم يكن ضرورياً، بل أحياناً نجد النص الأصلي أقرب للمطبعة والتلقائية، ونحس أن التغيير يتناسب أكثر مع أسلوب القلوب في التفكير، وطريقته في عرض الأحداث وسرد القصص. وهناك إضافات لبعض القصص لا نعر عليها في النص الأصلي، بل اقتضتها رغبته في إفادة الصغار وإثراء معلوماتهم وتثقيفهم وتوجيههم؟

إننا أمام رائد غير مسبوق في مجاله، وعمله جدير بالاحترام والتقدير، ولن يقلل من قدره إذا قلنا إنه من

هكذا يقول كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني) الصادر عن مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر عام ١٣٣٥ هـ - ١٩٣٤ م.

وتضم هذه المجموعة أربع قصص هي:

١- «السندباد البحري».

٢- «علاء الدين».

٣- «تاجر بغداد».

٤- «رندون كروز».

وقد نلاحظ لإقحام رندون كروز على هذه المجموعة التي استكمل بها كامل كيلاني ما أطلق عليه فيما بعد ذلك «قصص من ألف ليلة». ووضع رندون كروز في سلسلة أشهر القصص مع جاليل في كتبه الأربعة، واستبدلها بقصة «مدينة النحاس» لتتضمن قصص ألف ليلة، وتصبح عشر قصص.

ويضيف المرجع نفسه أن أول قصص هذه المجموعة «السندباد البحري» إحدى قصص ألف ليلة المشهورة - لم يشر لذلك إلى المجموعة الثالثة السابقة - ويرى أن كامل كيلاني «لم يقدمها إلى الطفل فاسدة الخيال مفككة التراكيب كما هي في (ألف ليلة) بل وضعها في أسلوب سهل جذاب، وخیال رائع وحلاها بكثير من الصور، فبدت رشيقة أنيقة».

ثم يقول: «وأكثر ما يعجبني في طريقته القصصية أنه يجعل الطفل يشعر بأنه يستمع إلى متحدث له، لا أنه يقرأ، فهو يروي القصة، وكأنها حديث يروي لشخص آخر».

انظروا مثلاً في قصة علاء الدين كيف يقص القصة على الطفل، وكأنه يتحدث في بساطة: (أعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرتُم إليها مرة واحدة في حياتكم، فهي بلاد بعيدة جداً، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئاً مما

وبرغم ذلك استطاع أن يفرض عمله وإنتاجه وثمار قلمه. ويكفى أن بعضاً ممن جاءوا بعده مازالوا يعيشون ما قبل عصره نقلاً واقتباساً، وما من منهج أو خطة، وما من عمل واحد من إبداعهم، الأمر الذي نشعر إزاءه بالأسى والحزن. فقد كنا نريد من هذا البعض خطوة إلى الأمام، خاصة ونحن جميعاً نقف على أكتاف هذا الرائد العظيم الذي رصف لنا الطريق وعينه ومهده.

دراسة مقارنة حول الملك عجيب

هذه واحدة من قصص (ألف ليلة) التي اجتذبت القراء، وشدنت إليها الكثيرين، وقد عالجهها كامل كيلاني بأسلوبه الخاص، وبسطها، ورواها بشكل مشوق، ولم يغير من أحداثها، بل التزم بالنص، وراح يسرده في تسلسل، وبطريقة مشيرة، تجعل القراء من الأطفال في لهفة شديدة إلى متابعة ما يجرى، مستمرا ما لديهم من حب للاستطلاع.

تقول القصة إن الملك عجيب بن الخصيب كان يحب رحلات البحر، فركب سفينة هبت عليها عاصفة، وما إن ثمت السفينة وتطلع الريان من خلال منظاره حتى صرخ: هلكنا... والسبب أنهم قد اقتربوا بشدة من جبل المنقطس، وله خاصيته المعروفة: أنه يجذب المسابير الحديدية من السفينة، وبذلك تتحطم وتنهار وتغرق. وقد حدث ما تنبأ به الريان، واستطاع الملك عجيب أن يجد لوحاً من السفينة يحمله مسافة طويلة ووصل به إلى الجزيرة التي عليها هذا الجبل. وسقط الملك عجيب على أرضها ناكماً، وحلم أن تحت رجليه قوساً وثلاثة أسهم يستطيع عن طريق تصويبها إلى تمشال الفارس الذي يمتطي حصاناً من النحاس، أن يسقطه في البحر، ومعه الطلسم، أي اللوح الذي كتبت عليه الكلمات السحرية التي تعطي الجبل قدرته، الأسطورية وعند سقوط الفارس في الماء يفقد الجبل خاصيته، ولا يستطيع بعد ذلك أن

الواضح أنه قد لجأ إلى الترجمة في كثير من الأحيان. وعشرت شخصياً على قصة (على بابا) بالإنجليزية لا تختلف في كثير أو قليل عن القصة التي كتبها كامل كيلاني، وربما له عنده في هذه القصة بالتحديد؛ فهي ليست من قصص (ألف ليلة) بل بأجزائها الأربعة المعروفة، وإن تضمنتها ترجمة (أنطوان جالان) الفرنسية، وهي أول محاولة في العصر الحديث لترجمة هذه القصص.

ولكن، إذا كان هناك مبرر مع (على بابا)، لماذا نجد أن قصة (أبو صير وأبو قير) أيضاً تتشابه مع نص آخر بالإنجليزية ١٩... وهذا النص الأخير يختلف في كثير من جوانبه عما ورد في (ألف ليلة).

على أن كامل كيلاني في تقديمه قصص شكسبير وأشهر القصص، ترجم أعمالاً مبسطة، ولم يشر إلى الذين قاموا بهذا التبسيط، مكتفياً بنسبة القصص الأصلية إلى أصحابها، ونعني بهم شكسبير وسوفت وديفو، ولمه فعل ذلك أيضاً، دون أن يجد غضاضة فيما فعله، ولينا نرى فيه عيباً، فالذين يسطرون الأعمال للكبار في إنجلترا بالتحديد من أمثال ميشيل وست وتود كانت لهم خبرات عريضة بهذا العمل، وهم يستثمرون هذه الخبرة بشكل يعود على الطفولة بالخير، إذ يلتزمون بقاموس الأطفال، وعباراتهم قصيرة غير معقدة، وتمضى سطورهم سهلة يسيرة، تترقرق على سطور الصفحات. وإذا كان كامل كيلاني قد لجأ إلى هذه الكتب لتقديم (ألف ليلة) إلى أطفالنا، فإننا نحمد له أن اعتمد على أصحاب الخبرات، ولم يوقع نفسه في رطة تلخيص عشرات الصفحات في حيز ضيق، قد لا يفي بالمطلوب.

وهنا الذي نقوله لا يمس كامل كيلاني في قليل أو كثير، فإن دوره الرائد محترف به، والذي ترجمه ونقله قام به وفق منهج، وبوعي كامل بما يؤديه، وما على رجل بدأ وسط ظروف صعبة، ولم يكن هناك تيار واغ يساعده، وكان وحيداً في الميدان بلا أجهزة تعينه وتساعد..

ثم غدت عيونها نجومًا
هذا النجم.. النجم القطبي
الدب القطبي الأبيض
صارت قطلى دبة
يخطر نجمي الدب القطبي ليأكلني
أو يأخذني ليعلقني في فكه
أخيل أني علقته بفك الدب الأبيض
أنى أتلى من أسنان الدب الأبيض
ياخدكم القصر.. يا حراس.. يا أجناد
ويا ضباط.. ويا قادة
خذوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كفى يسقط فيها ملككم المتدلى

...

سقط الملك المتدلى جيب سريره.

وقد قرأت هذه المقطوعة من «مذكرات الملك عجيب
بن عصب» على الأطفال، وفهموها وضحكوا لها
طويلاً، وأدركوا التلاعبات التي لجأ إليها الشاعر،
واستمتعوا بها كثيراً، بل عقب واحد منهم.

— نحن نسمى العرش في كتبنا العربية «سرير الملك»

وقد اقتبست شخصياً قصة الملك عجيب بعد قراءتي
لها عند كامل كيلاني، وفي أصل «ألف ليلة»، ووقفت
عندها طويلاً، إذ إنها فيما أرى واحدة من أقدم قصص
الخيال العلمي في التاريخ، إن لم تكن أقدمها، وفي
عصرنا الحديث كتب هذا اللون من القصص كل من
جول فيرن الفرنسي، وهايز الإنجليزي، وسجلاري الإيطالي،
وأخيراً (لذلك أسيموف) الأمريكي الذي سجل في هذا
المجال تفوقاً عالمياً ساحقاً.

وقصة الملك عجيب تؤكد معرفة العرب بالمنطيس،
وابتكارهم قصة جبل المنطيس يبل بشكل قاطع على

يجذب إليه مسامير السفن، وعندما استيقظ الملك عجيب
من نومه استطاع بعد مغامرات مثيرة أن يحقق هذا
الحلم، وأعانه الله على ذلك، لأنه كان دائماً يذكر الله
ويحمده. وتتضمن القصة شخصية جانبية هي فتى قابله
الملك عجيب في الجزيرة، وقد بحث والد الفتى به إليها
لكي يتفادى نبوءة بموته في سن معينة ويوم محدد. وفي
ذلك اليوم مات الفتى قضاءً وقدرًا يسكين كان يحمله
الملك عجيب كأنما يرهد الكاتب أن يزرع في الأطفال
صدق النبوءات.

هذا تلخيص لقصة في عشرين صفحة بالرسم نشرها
كامل كيلاني في المجموعة الثالثة، ثم عاد وضمها إلى
سلسلة «قصص من ألف ليلة».

وقد تلقف المرحوم الشاعر صلاح عبدالصبور هذه
القصة، وصاغ منها قصيدة رائعة — للكبار لا للأطفال —
وكانت له تجرته للصغار في (مقبرة الأنفال) بالاشتراك
مع عبدالعزيز عبدالحميد، كما أنه صاغ لهم (حى بن
يقظان).

يقول صلاح عبدالصبور في يوميات الملك عجيب
بن عصب..

«لم آخذ الملك بحد السيف، بل وولته

عن جدى السابع والعشرين

قصر أرى في غابة التين

يضح بالناطفين والجارين والمؤدبين»

وفي آخر القصيدة يقول :

رأيت في المنام أننى أقود عربه

تجرها ست من المهارى (جمع مهر)

تجوب في الوديان والصحارى

وفجأة تحولت خيولها قطعاً

تمشى إلى الوراء، وجهها، عيونها تبص لى شرارها

خيالهم الخصب وعلى إدراكهم أهمية العلم، وذلك في وقت مبكر.

وقد استخدمت هذه القصة في كتاب علمي يدور حول «بيت الإبرة»، والمخطوطة، لأدلل بها على أنهم لم يكتشفوا بالمعرفة، إنما نسجوا حولها عملاً فنياً، وجاوزوا هذا إلى استثمارها في ابتكار البوصلة، التي قيل إنها من عمل الصينيين، برغم أنها عربية الأصل، بل لقد طورها العرب وتكثفوا من صنع البوصلة البحرية.

إن قصة الملك عجيب قد تناولتها أفلام لثلاثة - هي تنوعات على لحن واحد كما يقولون - فلم كامل كيلاني سردها عظة وعبرة، وقلم صلاح عبدالصبور استوحى فيها قصيدة سياسية رائعة، وقلم ثالث اتخذ منها ذليلاً على ابتكارنا قصص الخيال العلمي، وعلى اختراع البوصلة. وتبقى القصة الأصلية في (ألف ليلة)، تبقى قائمة للأجيال بمتعة، بدفعة، موحية، ولاقدرة لنا على تصور ماذا يمكن أن «يستخرجوا» منها، فنحن أمام منجم، وكثير - بل إن المنجم قد ينضب، أما (ألف ليلة) فهي باقية خالدة.

ماذا بعد كامل كيلاني في ألف ليلة وليلة

قدم كامل كيلاني عملاً متكاملاً بكتبه العشرة من (ألف ليلة)، وهي بداية طيبة، وكنا ننتقل إلى من يواصل ربهائته، ويمضي على الطريق في أعمال أخرى من (ألف ليلة)، فإلى كتاب ضخم. وحكاياته بالآلاف، كما أننا نريد أن يستعرض البعض جانباً من هذه القصص ليؤلفوا ويتذكروا الجديد على ضوءها، ومن خلالها. وأريد أن أشير هنا إلى أكثر من عمل حاولت به أن أسج على منوال (ألف ليلة)، دون أن أثقل عنها. واكتفى بعملين عن مصدر واحد.

«قصة الصياد والعفريت» واحدة من الحكايات الشهيرة، وقد كتبها مضمون سياسي جعلت من

الصياد رمزاً لقوى الغرب حين كانت تريد أن تجزوا إلى الأحلاف العسكرية والسياسية، وبرزت بين تصور الصياد أن الزجاجة فارغة، وبين دعاوهم بأن هناك فراغاً في الشرق الأوسط.. الصياد الغربي يلتقط الزجاجة، ويفتحها ليخرج منها مارء عربي وهنا يخال الصياد كما في القصة، ويسأل المارد أن يريه كيف كان داخل القمقم، لكن المارد يشقه ضاحكاً، قائلاً إننا أصحاب الحكاية - يا عزيزي - لقد انطلقت من الحبس والقمقم ولن أعود إليه (نشرت في الخمسينيات في «جريدة المساء» برسوم مصطفى حسين).

وعدت لأتناول قصة الصياد والعفريت في (عفريت الزجاجة القرم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ - وجعلت العفريت فيها ليس مارداً بل في حجم عقلة الأصبح، وغير قادر على تنفيذ الأوامر بالكامل، بل يحق نصفها فقط، وحين يطلب (على الصغير) منه بدلة يأتى بالجاكته فقط، وتحدث مفارقات مضحكة، ويسمى «المارد الصغير» لكن صاحبه الطفل يحل المشكلة بطلب الأشياء مضاعفة.. ويرغبه في مغادرة القاهرة إلى بغداد، وإذا بالمارد ينقله إلى قلب الصحراء، حيث متصفص المسافة.. ويتعقد الأمر فيسأله ناقله تخمليهما لبغداد فيأتيه بأربعة قدام، فيسأله إغفارها وإحضار جملتين، وينجح في الإتيان بجمل واحد.. وينطلقا عليه، لكن اللصوص يترصون بهما، ويطلب على من المارد الصغير أن يحول اللصوص الثمانية إلى خراف، يتمكن من تحويل نصفهم، فيهرب الآخرون، ويدخل «على» بغداد ويتزوج بنت الوزير، لا السلطان!

إن (ألف ليلة) كنز لا يفرغ لكتاب الأطفال، ونبيح يمكن أن يستقوا منه الكثير، لاسألهم النقل، أو إعادة الصياغة، بل يرجو تطويراً للقصص، وجددياً مستوحى منها، إذ من العيب أن يفعلوا ذلك في الغرب وتتقاعس نحن عنه، إذ إننا أولى به، وجدير بنا أن نهض به، لكي يقرأ أطفال العالم كما قرأوا (ألف ليلة).

ملاحظة أخيرة:

مدين أنا بفكرة حلقة «ألف ليلة وليلة» لكتاب الأستاذة الدكتورة سهر القلماوى ورسالة الدكتوراه التي قدمتها عن قصصها، وديون هذه السيدة الجليلة تطوق عنقي، وأعناق كل العابلين في مجال ثقافة الأطفال برعايتها لها ولهم، وكنت أطلع لأن تكون هذه الحلقة لونا من التكريم لشخصها على ما قدمته من عمل، لكنه عند الله، خير وأبقى.

ومدين أنا بموضوع هذه الدراسة للأستاذ لمعى المطيعي، فقد اقترح موضوعها مقرونا باسم الأستاذ الكبير محمد شوقي أمين، ولما تعذر ذلك تصليت لها، إذ أجد في نفسى ضعفا شديدا لإزاء ذكر اسم كامل كيلاني الذي التقيت بكتبه طفلا، والتقيت به مرة واحدة، كانت كافية لأن تودع حبه في قلبي. وعلى مدى سنوات ممارستى الكتابة للأطفال أشعر بهذا الحب يتملكنى تجاه الرجل وأعماله، لذلك لا أدع مناسبة تمر دون الإشادة بجهده الكبير عن وعي وإدراك بروعة ما قدم.

ومن أجل ألا نحرّم الدراسة من قلم الأستاذ محمد شوقي أمين، نورد في ختامها ما كتبه عن كامل كيلاني منذ أكثر من نصف قرن من الزمان... قال:

المراجع :

- ١ - قصص من ألف ليلة، كامل كيلاني .
- ٢ - ألف ليلة سهر القلماوى .
- ٣ - كامل كيلاني، عبد الفتى البدوي .
- ٤ - مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني، حيلة فهى شامس .
- ٥ - الأعمال الكاملة، صلاح عبد قيس .
- ٦ - بيت الإبرة وحكايات أخرى، عبد التواب يوسف .

«النايكة الكيلاني مصلح نهّاض، أنشط من طيى مقمر، وأكبر ما يعينى منه أن أكبر ما يعينيه من كتب الأطفال أخذ الطفل بالصحيح من أساليب البيان، وتشقته على الصواب في نطق الألفاظ، وتلك بارعة من المحمّدة تنطلق لها الألسنة ببارع من الثناء! أنسى، ولا أنسى يوم: الشؤاءة.. يوم جلست إلى مائدة البيت، فسمعت أختى الصغرى تقول لأمها «أريد شؤاءة»، فأثارت كلمة أختى دهشتي، ورأيت أنها تتشدد بها وتتل، فسألته: «ماهى الشؤاءة؟» فقالت: «قطعة من اللحم مشوية».. ثم تركت المائدة وعادت في يدها قصة «رينسون كروزو» للنايكة الكيلاني فأشارت إلى كلمة الشؤاءة بين سطورها! فالأستاذ الكيلاني يتحدى أمثال هذه الكلمات الفصيحّة السبغة الدقيقة، وينثرها في قصصه نثر الزهر في الروض، والروض زهر كله.. والطفل حين يلقن هذه الكلمات أثناء سياقه القصة ينصيح لسانه بها، وبذلك يشب قارئاً عريفاً، ضحيح النطق فصيح العبارة».

البنية وتحولاتها

فى الحكاية والدراما

تطبيقاً على شهرزاد الحكيم

مصطفى منصور

«إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالمًا صنعناه نحن بأنفسنا» .
لبنشه

الغنائى ، ثم بعد ذلك يتأكد هذا التيار لدى توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباطة ورشاد رشدى وألفريد فرج وميخائيل رومان ونعمان عاشور وسعد الله ونوس وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى .

وقد حظيت «شهرزاد» بحكايتها الإطار فى الليالى العربية بنصيب مهم من المعالجات ، بدأها توفيق الحكيم بمسرحيته (شهرزاد) عام ١٩٣٤ ، إذ قدم لنا فى هذه المسرحية طريقة فى التعامل مع التراث تعد فريدة بالقياس بما سبق من معالجات ، خاصة عند القبانى .

لم يتوقف الحكيم أمام أحداث الحكاية الخاصة بشهرزاد لينقلها إلى خشبة المسرح ، ولم يهجره السطح الخارجى لحكايات (الليالى) ، ولم يحدث عن المفاجآت الحديثة المدهشة التى تنتشر فى الحكايات . لقد كان السابقون عليه يلتصقون بالمادة التراثية ولا يستطيعون

عندما اتجه مارون نقاش فى عام ١٨٥٠ نحو (ألف ليلة وليلة) ليستلهم من حكايتها «النائم اليقظان» مادة يعيد تشكيلها فى مسرحيته (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) ، كان قد فتح أفقاً غير محدودة أمام كتاب الدراما العرب ، ووجه أنظارهم نحو التراث ، وبخاصة (ألف ليلة و ليلة) . لقد لفت الانتباه بعمله هذا إلى ما تنطوى عليه هذه الحكايات من إمكانات فنية وموضوعات وشخصيات وأحداث ، قد تساعدنا على خلق دراما عربية جديدة ذات هوية خاصة (١) .

ومنذ محاولة هذا الرائد ، والكتاب العرب يغترفون من (ألف ليلة و ليلة) موضوعات وشخصيات وأحداثاً لمسرحياتهم . هذا ما نجدّه بداية عند أحمد أبى خليل القبانى الذى اقتفى آثار أستاذه «مارون» فى مسرحه

* أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة .

أختلف به عن أعلى كل الاختلاف. هاهنا مصدر قوي الحقيقة التي بها أقام...^(٣).

إن مقاومته للموروث - كما يقول محمود أمين العالم - لم تكن «سعيًا وراء التحرر المطلق منه، بقدر ما كانت محاولة لتنمية الطرف النقيض له وهو المكتسب»^(٤). أقدم الحكيم على التراث، وقد اكتسب معرفة كبيرة بمحاولات كتاب الدراما في الغرب في التعامل مع التراث، وأيضاً معرفة كبيرة باتجاهات الدراما في القرن التاسع عشر وفي عصره؛ فقد عرف الرمزية وإسهاماتها في الدراما، وقرأ بيرانديللو وبرناردشو وطغيان دراما الأفكار وأهميتها للمسرح المعاصر. كل هذا نجد آثاره بصورة أو بأخرى في كتاباته المسرحية المتنوعة، المؤثرة في الدراما العربية.

*

التراث: شهرزاد

اتجه الحكيم إلى الليلة الأخيرة من (الليالي)، بعد أن انتهت «شهرزاد» من حكاياتها، وكانت تنتظر بقلق كلمة الملك «شهریار» في مصيرها. إنها لم تكن واقعة من قدرة حكاياتها على تغيير الملك، لهذا تأتي بأبنائها الثلاثة لتستعطف الملك ولتحصل منه على الأمان لها ولجميع بنات جنسها في المنية.

ويصدر الملك عفوه الملكي:

«يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحررة نقية بآرك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك»^(٥).

إن الشيء المهم هنا، الذي نرى أنه ربما قد استرعى انتباه الحكيم، هو أن شهریار قد وصل إلى حقيقة أمر

التحرر من بنيتها القصصية. ونذكر مثلاً على هذا أحمد أباطيل القباني في مسرحياته التي التصق فيها بالتراث من أجل خلق ميلودراما مثيرة للمشاهدين، ومن أجل خلق حوادث أو مواقف كانت بمثابة مناسبات للفتاء أو لإلقاء القصائد.

استطاع الحكيم أن يستخلص الجوهر الكامن وراء السطح في تجربة مسرحية مهمة تستحق منا التوقف للكشف عن تحولات البنية التراثية إلى بنية درامية؛ وذلك في مسرحية (شهرزاد). وقد أشار «چورچ ليكوت» إلى إبداع الحكيم، في تقديمه للطبعة الفرنسية للمسرحية التي صدرت عام ١٩٣٦، إشارة لها دلالتها على أسلوب الحكيم:

«شهرزاد!...»

تحت هذا الاسم المثير للأحلام، لا نبحث عن زخرف ألف ليلة وليلة الذي أنظرنا في العلم به، ولا عن بذخ الشرق الذي توأما على المراد منه...

كل ما تراه هنا من المناظر طريق مقفر، ودار تحت جنح الليل، وانعكاس مضجع ملكي يضطرب في بركة من المرمر، ثم رسال الصحرَاء... وبين الزهادة المختارة في هذه المناظر، والوجازة المقصودة في هذه السطور، تجرى مأساة النفس البشرية في كل زمان وفي كل مكان...^(٦).

في هذا النص، نلمح تحرر الحكيم من التراث في سبيل بعثه على طريقته الخاصة، من خلال ما اكتسبه من معارف وخبرات. وهو يؤكد علاقته بالموروث أيًا كان هذا الموروث بقوله:

«أنا سجين في الموروث، حر في المكتسب، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكي، وهو ما

١٦- إنجاب شهرزاد ثلاثة أبناء ذكور لا يعلم شهریار عنهم شيئاً.

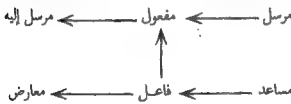
١٧- انتهاء فعل الحكى.

١٨- سعى شهرزاد للحصول على العفو.

١٩- إعلان العفو الملكي وعودة الأمان والسرور إلى المدينة.

إن حلقات الحدث الاثنتى عشرة الأولى يظلمها فعل الخيانة وما نجم عنه من فوضى وأثار مدمرة على المدينة. إنها تمثل الظروف التى أثارت لدى شهرزاد الرغبة فى إصلاح الأوضاع وإعادة حالة الأتزان والاستقرار إلى شهریار والمدينة. ولأن هذه الأوضاع تهدد الحياة الشخصية لشهرزاد وحياة الآخرين، تهب شهرزاد للدفاع عن الحياة كى تستمر، مستعينة فى ذلك بأختها «دنيزاده» وبالقصص التمثيلية التى تحكيها كل ليلة حتى يمكن التأوير على شهریار المعارض للحياة. وفى نهاية الأمر، يحدث تغيير للمعارض أو إزالة وظيفته وتحوله ليلعب دور المساعد، ويحدث له اكتشاف أن شهرزاد تنتمى إلى نوع من النساء يختلف عن زوجها الأولى، وبالتالي فإن الخيانة فعل قد يقوم به نوع معين منهن، وهناك نوع آخر يأبى القيام بهذا الفعل، وبذلك يصبح شهریار مدعماً للحياة ويعود السرور لأهل المدينة.

ووفقاً لنموذج جريماس الذى يحدد العلاقة بين ممثلى السياق فى البنية القصصية على النحو التالى:



تقوم شهرزاد بدور (الفاعل)، تثير حالة المدينة وقتل العنذرى (المرسل) لديها الرغبة فى إنقاذ الوضع

المرأة ممثلة فى شهرزاد من خلال منهج أشبه بالمنهج العلمى الذى يعتمد على الملاحظة الدقيقة والتجربة والبحث والاستقصاء، والذى على أساسه تم العفو.

وحتى يتم الكشف عن بنية الحكاية الإطار، يجب رصد سياق الأحداث التى تتكون منها هذه الحكاية، وكذلك معرفة ممثلى السياق تبعاً لنموذج جريماس A.J.Greimas الذى قدمه فى كتابه (علم الدلالة البنىوى - ١٩٦٦)^(٦). إن سياق الأحداث يمكن تلخيصه على النحو التالى:

- ١- خيانة الزوجة زوجها الملك شاه زمان مع العبد الأسود.
- ٢- قتل شاه زمان زوجه.
- ٣- هرب شاه زمان من مسرح الأحداث.
- ٤- سفر شهریار فى رحلة الصيد بمفرده.
- ٥- فعل الخيانة من الزوجة لزوجها الملك شهریار مع العبد مسعود الأسود ومراقبة شاه زمان هذا الفعل.
- ٦- عودة شهریار من رحلته ومعرفة بما حدث من زوجته.
- ٧- استخدام حيلة السفر للتأكد من موضوع الخيانة.
- ٨- قرار الرجل عن المدينة.
- ٩- تكرار فعل الخيانة من امرأة أخرى هى العروس مع شهریار وشاه زمان على الرغم من حراسة الجنى الذى اختطفها.
- ١٠- عودة شهریار إلى المدينة وانتقامه من الزوجة وعشيقها.
- ١١- استمرارية فعل الانتقام من عنذرى المدينة مدة ثلاث سنوات.
- ١٢- فرج أهل المدينة وهروبهم بعيداً عن نفوذ شهریار.
- ١٣- قرار شهرزاد بأن تكون فداء لبنات جنسها ومخلصة للمدينة.
- ١٤- زواج شهریار من شهرزاد، ومحاولتها تأجيل فعل القتل أو تعطيله.
- ١٥- فعل الحكى للقصص، الذى استمر طيلة ما يقرب من ثلاث سنوات.

استمد الحكيم هذه الأحداث من بين أحداث الحكاية الأصلية، وهي أحداث قليلة يرتبها المؤلف ترتيباً سببياً لإدراك ما بينها من علاقات. إن فعل القتل لدى الحكيم يجسده في الحكاية، يمثل الحدث الرئيسي لحلقاتها الإحدى عشرة الأولى، لكن دلالة الفعل تختلف في المسرحية. إن فعل القتل في الحكاية يدل على الانتقام للذات الجريحة، وهذا الفعل يرتبط به الرغبة في الإحصاء.

بينما نجد أن الأمر يختلف عند الحكيم بما يتفق مع أهدافه. يقع القتل في بداية المسرحية، لكن الوظيفة والدلالة تتغيران. أولاً: إنه يثير الدهشة لدى المتلقي ولدى شخصيات المسرحية مثل الوزير الذي يطلب من شهرزاد تفسير الأمر:

«الوزير: إن عقلي يقصر عن إدراك ما تفعلين... لماذا تركت الملك يذهب إلى منزل الساحر وأنت تعلمين أنه ذاهب لإزهاق روح... أنسيت يامولاي أن اليوم عيد العلاري، وأنهن يقمن هنا المعيد تقدسا لسرك الذي حقن دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن»^(٧).

لكن شهرزاد لا تقدم للوزير قمر أو لنا أي تفسير، بما يشير إلى غرابة الموقف، وإلى أن شهرزاد هنا تختلف عن شهرزاد الحكاية؛ فهي غير قلقة على مصيرها ولا على مصير العلاري، ولم تقم بأي إجراء لمنع شهریار من الإقدام على ارتكاب فعل القتل مرة أخرى. هل عاد شهریار سيرته الأولى كما في الحكاية. إن سيلاً من الأسئلة يتدفق إلى الذهن نتيجة فعل القتل والسياق الذي يتم فيه.. ومن ناحية أخرى، تبديل دلالة الفعل إلى دلالة على تغير شهریار في المسرحية عنه في الحكاية؛ فالقتل كان وسيلة لتأكيد الذات المكلمة في الحكاية، لكنه هنا قتل من أجل المعرفة؛ فشهریار يتحكم فيه رغبة المعرفة التي يريد أن يحققها بشئ الطرق:

(المفعول) الذي يقف شهریار (المعارض) ضد هذه الرغبة، وتستعين شهرزاد بأختها وبالحكايات الشائقة المتنوعة وأبنائها الثلاثة والتجربة (المساعد) لتحقيق رغبتها من أجل الحياة والاستقرار (المسل إليه).

إن البنية المتحكممة في الحكاية الإطار بنية ثنائية على النحو التالي:

الفاعل / المفعول = شهرزاد / الرغبة في الإنقاذ.

المسل / المسل إليه = قتل فتيات المدينة / الحياة.

المساعد / المعارض = دنيازاد - الحكى - الأطفال - التجربة / شهریار.

الدراما: شهرزاد

لم يحفل توفيق الحكيم بالحوادث الكثيرة في الحكاية الإطار، ولم يحفل كثيراً بالتفاصيل المتنوعة التي ترد فيها، وتمثل السياق المعتمد على التسلسل الزمني المحتند، وإنما توقف عند بعض الأحداث التي ترد في الحكاية التراثية، مع تغيير دلالاتها، تبعاً للسياق الدرامي والبنية الجديدة، وذلك على النحو التالي:

- ١- قتل شهریار العذراء (المنظر الأول).
- ٢- سعى شهرزاد نحو تغيير شهریار (المنظر الثاني).
- ٣- فشل شهرزاد وقرار شهریار بالرحيل (المنظر الثالث).
- ٤- السفر لمعرفة الحقيقة (المنظر الرابع).
- ٥- مشروع الخيانة بين شهرزاد والعبد الأسود (المنظر الخامس).
- ٦- عودة شهریار والوزير قمر إلى المدينة وتسرب «شائعة» خيانة شهرزاد لياه (المنظر السادس).
- ٧- المواجهة تسفر عن انتحار قمر وموت شهریار وبقاء شهرزاد والعبد على قيد الحياة (المنظر السابع)

لقد أصبح هم شهرار الأول هو اكتشاف المجهول، سواء في شخصية شهرزاد أو في الطبيعة. لكن شهرزاد لا تساعد وإنما هي دائماً تسخر منه لأنه لن يستطيع كشف كل الأسرار ولن يستطيع التحرر منها. إنها تتحدها بفتنتها وجسدها وعاطفتها وتثير لديه الرغبات المختلفة، لهذا كله تبدو قوة كبيرة تمثل مركز المسرحية الذي يستقطب كافة الشخصيات وكل الأفعال إليه. وربما هذا يفسر لنا تلاعبها بشهرار إضافة إلى تلاعبها بالوزير قمر والعبد الأسود، فجميعهم يرغب فيها ويراهن في مرآة نفسه، وهم أسرى شخصيتها متنوعة الأبعاد وضغفاء إزاءها. تستطيع شهرزاد أن تعيد - مؤقتاً - شهرار إلى حظيرتها بجسدها وشعرها وحكاياتها:

«شهرزاد: «تداعب شعره بأناملها» إنك لست هرما يا شهرار.. شعرك مازال في لون الليل...

شهرار: داعبي شعري كما تفعلين.. أسمعيني صوتك الحنون... ما كنت أعلم أنك على هذا الجمال!... أهذا لعرك يا شهرزاد... إنه كأس لؤلؤا.. شعرك يا شهرزاد.. إنه العنقايد!...

شهرزاد: تعال.. أرح جسمك قليلا...

شهرار: دعيني أتومد حرك كائى طفلك أو زورك.. هل أنا حقاً زوجك؟... لست أصدق قولى إن هذا صحيح... ضعى ذراعيك حول عنقى... ذراعك من فضة يا شهرزاد!... أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هي لى.. لم لا تخدبيني عن حبك لو أنك تحببيني قليلا؟... لكنك لا تخملين لى شيئاً من الحب...

«شهرزاد: كنت أحسبك قد جاوزت طور الطفولة..

شهرزاد: أنت شهرار قبل ألف ليلة وليلة.. لم تتقدم ولم تتغير...

شهرار : بل تغيرت....

شهرزاد: كنت فى ذاك العهد تسفك الدماء، وهاتلنا اليوم تفعل أيضاً...

شهرار: كنت أقتل لألهو... واليوم أقتل لأعلم...^(٨).

وفعل القتل فى المسرحية فعل رمزى، إنه تجسيد لرغبة شهرار فى قتل رغبته فى الاتصال بالنساء وتأكيد لرغبته فى الانفصال عما هو أرضى والانطلاق خارج المكان وخارج المحدود. يقوم شهرار بالقتل بنفسه، ولا يكلف الجلاء بالقيام بهذا الأمر كما كان يفعل فى الماضى، كأنه يقتل بنفسه الشفرة الشبقية التى تخيم على المسرحية، ممثلة فى نداء الجسد:

شهرزاد: «باسمة» أنا جسد جميل... هل أنا إلا جسد جميل؟

شهرار : «يصيح» سحقاً للجسد الجميل!...

شهرزاد: أنا قلب كبير... هل أنا إلا قلب كبير؟...

شهرار : سحقاً للقلب الكبير!...

شهرزاد: أتذكر أنك عشقت جسدى يوماً، وأنت أحببتى بقلبك يوماً...

شهرار: مضى كل هذا .. مضى... «كالخاطب نفسه» أنا اليوم إنسان شقى...^(٩).

زمان الرحيل إلى أماكن أخرى خارج المدينة لاكتشاف موضوع الخيانة ومدى تحقيقه في العالم. أيضاً يستلهم الحكيم الرحيل حتى يكتشف شهريار حقيقة الوجود.

يخصص الحكيم المنظر الرابع للرحلة؛ حيث شهريار ووزيره قمر في صحراء مترامية الأطراف وفي ساعة الغروب. وفي الحكاية القديمة يهجم المؤلف الشعبي بالرحلة ولكن بصورة مختلفة؛ عند الحكيم يدور الحدث في مكان طبيعي قفر نقيض للثراء الموجود في القصر، وفي فضاء شاسع نقيض لليهو الملكي أو الخدع الضيق وفي ساعة الغروب ليضفي مسحة من الحزن على المنظر المسرحي؛ بينما المؤلف الشعبي يخرج إلى الطبيعة عند البحر وفي مكان به حياة حيث عين المياه والأشجار، كأن المؤلف الشعبي يكرر صورة المكان الطبيعي الذي حدثت فيه خيانة زوجة شهريار مع العبد الأسود، فقد تم هنا في حقيقة القصر. إن المكان الطبيعي في المنظر المسرحي وفي المشهد القصصي، لكن التغيرات في مكونات المشهد مكائياً وزمانياً تتفق مع أهداف الكاتب المسرحي والمؤلف الشعبي كل على حدة. إن هدف المؤلف الشعبي تأكيد فعل الخيانة، لهذا يعتمد على التكرار لأحداث حدثت من قبل مع تحريف ضئيل في الصورة، ويتحقق لشهريار وأخيه اكتشاف الحقيقة ومن ثم يحدث التحول في مسار الفعل القصصي. بينما يهدف الحكيم إلى وضع الشخصيتين (شهريار وقمر) في المشهد الطبيعي حتى يتجسد التناقض بينهما في أسلوب التعامل مع الطبيعة؛ فشهریار يتأملها تأمل العالم بأسلوب علمي عقلاني يفسر ظاهرة الغروب، بينما قمر يستخدم أسلوباً لا عقلاني عاطفي، وهذا كله يمثل استعارة درامية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقة شهريار وقمر بشهريار. وتبرز براعة الكاتب في استخدامه الترابط بين الشخصية والمكان لتجسيد الحركة النفسية والفكرية. إن الشخصيتين، على الرغم من أسلوبيهما المتناقض، تتألمان وتشرمان بالغتراب، وقد أثار غروب الشمس فيهما ذلك الشجن:

شهرزاد: «في تهكم خفي» أراك قد عدت إلى القلب والحب...»^(١٠).

في النهاية، فشلت شهريار في محاولتها استعادة شهريار إلى حظيرتها وإلى سجنها، ويقرر الرحيل إلى حيث لا حدود:

«قمر: أراك تتعمد هجر امرأتك؟..»

شهریار: وهجرتك أنت أيضاً...

قمر: المهزون لك تهرب منهم!...

شهریار: ومن نفسي أيضاً...»^(١١).

.....

شهریار: لا بأس ... لن أعود إلى جسدك الجميل.. لن يسكنني ريق فترك ونفخ شعرك وضيمت ذراعيك... شيعت من الأجساد!... شيعت من الأجساد!... شيعت من الأجساد!...

شهرزاد: أصبحت لا تشعر....

شهریار: لا أريد أن أشعر.. كنت قبل أشعر ولا أعي. اليوم أنا أعي ولا أشعر... كالروح...»^(١٢).

يؤكد الحكيم فشلت شهريار في استقطاب شهريار كي يتجسد لإرادة شهريار وإصراره على الانفلات من تأثيرها والرحيل من أجل الحصول على الحقيقة. إن فشل شهريار هنا بمائل فشله في الحكاية الإطار، ذلك الذي يتضح في الخاتمة من خلال استعانتها بأبنائها الثلاثة للتأثير عاطفياً على شهريار. ومن ناحية أخرى، نجد أن الرحيل يمثل إحدى مراحل الحدث المهمة في المسرحية والحكاية. في الحكاية يقرر شهريار وأخوه شاه

شهرزاد: ألم فعل ذلك زوج شهریار الأولى؟

العبد: «يشير إلى جسمها وإلى جسمه»
هذا البياض وهذه الرقة... وهذا
السواد وهذه الغلظة...

شهرزاد: «باسمة» الزهرة البيضاء الرقيقة نبت
من الطين الأسود الغليظ...

العبد: وقبحى وأصلى الوضع!..

شهرزاد: ينبغي أن تكون أسود اللون... وضع
الأصل... قبحى الصورة... تلك
صفاتها الخالدة التي أحبها...؟

العبد: تلك صفات الشهوة... (١٥).

العبد هو سيد مملكة الجسد، يتحرك دائماً في
الظلام، لهذا فهو في المسرحية يمثل الرمز بدلالاته
المستقرة في العقل الجمعي العربي وربما الشرقي أيضاً.
وفعل الجنس هنا فعل رمزي له أهميته الدرامية من
حيث هو وسيلة لإثارة غير شهریار في المنظر السابع.
هنا، يستعير الحكيم فعل الخيانة من الحكاية، وهو فعل
لم تقم به شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، لكنه يستخدمه هنا
ليحقق الكاتب أهدافه الدرامية وتصويراته للحلاقة بين
شهرزاد والصور الثلاث للرجل (شهریار، قمر، العبد).
فضلاً عن هذا، فإن الحكيم يجعل العبد يعيش في
الظلام الدائم؛ إنه يعيش داخل شهرزاد، وإذ ما خرج إلى
النور فإنه محكوم عليه بالموت.

شهرزاد: نعم.. إن أردت الحياة يا حبيبى
فاسع في الظلام كالشعبان... احذر
أن يتركك الصباح فقتل؟

العبد: إذا رأيته الملك؟..

شهرزاد: بل أنا.. حبي لك لا يحيا إلا في
الظلام... (١٥).

«شهریار»: «ينظر فجأة إلى الشمس وهي
تغيب» انظر يا قمر!... فراق
الشمس محزن حقاً!...

قمر: «يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس
صمتاً؟»..

شهریار: «بعد لحظة تأمل» شأن كل فراق...

قمر:...

شهریار: لعلها حزينة هي الأخرى... ألا ترى.
ضعف أشعتها وشحوب لونها؟...
لكنه حزن لحظة... لحظة الفراق
فقط...

قمر: «في صوت خافت» هاهى ذى قد
غابت في الرمال» (١٦).

أثناء غياب شهریار (فعل العقل) وقمر (فعل
القلب) يبرز فعل (الجسد) ممثلاً في العبد الأسود، وذلك
في المنظر الخامس. إن الشفرة الشبقية تبرز في بداية
المسرحية من خلال العبد الأسود وعلاقته أولاً بالعنراء
التي قتلها الملك شهریار؛ ثم تظهر بعد ذلك بدرجات
متفاوتة لتجسيد معاناة شهریار ومحاولته الانفلات منها،
وها هي تبرز لتؤكد نفسها لتستمر حتى نهاية المسرحية.
ومكان الحدث في هذا المشهد يتمثل في بهو الملك؛
حيث يحل العبد محل السيد الغائب، ويتم اللقاء بين
شهرزاد والعبد ليس في وضع النهار وإنما في الليل الذي
يؤكد المؤلف: «ليل داج ساج». أيضاً نجد أن العبد لا
يدخل إلى المكان بصورة مشروعة طبيعية من الأبواب،
وإنما يدخل متسللاً من النافذة. إن العبد يرى في
شهرزاد الجسد الجميل والعنق المثير للشهوة الجنسية.

العبد: أو يمكن لمثلك أن يعيش حباً محسباً
مثلى؟!..

قمر : أو لهذا هربنا نحن من ديارنا
وهجرنا أهلنا ووطننا ببلاد
الأرض؟!.. كى تكون هنا
خاتمة رحلتنا؟!..

شهریار: رحلتنا؟... صه أيها الأبله!... إنا ما
تحركنا بعد... (١٦٧).

فى هذا المكان، تنطلق إشاعة الخيانة، ويظهر
السيف الخاص بالجلاد باعتباره أداة للانتقام تعطلت
طيلة ألف ليلة وليلة، وكان قد باعه الجلاد فى بداية
المسرحية ليشرّب بثمنه خمرًا. فيتداعى إلى ذهن المتلقى
موقف شهریار لزاء الخيانة فى الحكاية الأصلية لكن أنق
التوقع تبعاً لشخصية شهریار الذى انفصل عن الواقع
يقضى على هذا التداعى؛ حيث يتسق شهریار مع صورته
الدرامية الجديده. إنه لا يهب للانتقام وإنما الذى يسعى
إلى ذلك هو قمر العاشق الذى يخفى مشاعره تجاه
شهرزاد لعلاقته الوثيقة بشهریار. لذلك نجد أن قمر
العاطفى يثور ويهتم بالسيف الذى يأخذه معه:

قمر : أهى تستطيع هذا؟ .. أهى تقدم
على مثل هذا ؟ .. إن هذا افتراء
... إنه لا افتراء ...

شهریار : جفف دموعك أولاً .. لا تكن أنت
أيضاً رجلاً حقيراً... جفف
عينيك...

قمر: أسخر منى؟...

شهریار: حاشا لله... أو ترانى خليفاً أن
أسخر من قلب رجل؟...

قمر: «فجأة» مولاي!... وإذا كان ما
سمعتنا صحيحاً؟...

تنتشر إشاعة العلاقة المحرمة بين شهرزاد والعبد فى
أرجاء المدينة، ويولك لسان الجلاد بها فى خان أبى
ميسور. يسمعها شهریار وقمر المنتكران فى شخصيتى
تاجرین من تجار البصرة الموسرين. لقد عادا إلى المدينة،
وها هما فى مكان غير طبيعى صاحبه «أبو ميسور»، وهو
رجل فيلسوف يرى الأشياء بمنظور يختلف عن منظور
الآخرين؛ فالبساط لديه بحر ممتد، والجلاد الرائد على
الفراش الوثير يرى أنه حشرة، والفراش الخالى هو طائر
الرخ. هذا الخان صورة استعارية للعالم الذى تتعدد صور
ويخلو من الحقيقة المطلقة، وإنما الحقيقة نسبية يختلف
البشر فى إدراكها. يصل شهریار إلى حقيقة أنه بالذهن
يمكن للإنسان أن يتحرر من الأرض ومن السجن ومن
الطبيعة:

«أبوميسور: يشير إلى الفرّاش الخالى» هيا
اعتليا جناحي هذا الطير!...
«ينصرف هو الآخر».

قمر : الطير؟... أى طير...؟

شهریار : «وهو يجلس على الفرّاش» طير
الرخ...

قمر: أتمرح؟... إنى ما إخالك إلا هازلا
بمجيئك إلى هذا المكان... أو
يمجيك كلام أنصاف المجانين
هؤلاء.. انظر إلى القاعة الأخرى!...
ما بالهم مسنين إلى حائط النار
هكذا؟... لا شئ والله أشبه حقاً
بأعجاز النخل الخاوية من هؤلاء
الآدميين!...

شهریار: نعماً الهاربون من أجسادهم!...

المتطرفة لا يصمد في المواجهة مما يؤدي به إلى الانهيار والانتحار؛ إن عاطفته غير متبصرة ومثاليته خيالية، ويفتقد الوعي والقدرة على الصمود. لقد وصل إلى اليأس ليحطم المثال والنموذج الذي يعبدوه وهو «شهرزاد» وفقد الإيمان به:

«شهرزاد: قمر مات!»

شهرزاد: لا تجزع يا شهرزاد!..

شهرزاد: انطلقاً حياة قمر!..

شهرزاد: وأسفاه..

شهرزاد: «بعد لحظة» لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس؟..

شهرزاد: لأنه لم يعد يؤمن بها..

شهرزاد: الإيمان!..

شهرزاد: لقد كان رجلاً..

شهرزاد: نعم .. قد كان رجلاً..

شهرزاد: أما أنت يا شهرزاد..

شهرزاد: أنا ؟ .. من أنا ؟ ..

شهرزاد: أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق، ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض .. فلم تفلح التجربة...^(١٨).

إن المعرفة هي مصدر القلق لدى شهرزاد، ووعيه بهذا القلق هو مصدر عذابه، بينما قمر لا يملك إلا اليأس. والعبد ينطلق ويستمر في الحياة لافتقاده إلى المعرفة أو الإيمان بالمعاطفة. إنه الجزء الحيواني في الإنسان والشهوة والشبق الذي به تبدأ المسرحية وبه تنتهي في دورة كاملة. إنها دورة حياة الرجل في تطوره؛ حيث

شهرزاد: لا نقل هذا الكلام يا قمر...
أيمكن لمعلقل أن يتخيل شهرزاد في أحضان عبيد؟ لا... عبد نار من الجحيم، بل عبد أسود قفراً...

قمر: هب أن الأمر صحيح، تفعل بلاريب واجبك يا مولاي...

شهرزاد: أي واجب؟..

قمر: «يشير إلى سيف الجلاد» كما فعلت بزوجك الأولى...

شهرزاد: وقت أن كنت مثلك...

قمر: ماذا تعني؟

شهرزاد: قمر.. أحقيقة أنت حبها؟.. أنت وأهم أيها المسكين!.. أنت لا تحبها.

قمر: مولاي...

شهرزاد: «يشير إلى جسم قمر» بل هذا الذي يحبها...^(١٧).

في ختام المسرحية (النظر السابع)، تحدث المواجهة؛ حيث تتجمع الصور الثلاث للرجل (شهرزاد/ قمر/ العبد) لتتجلى مأساة انشطار النفس البشرية في صورتها الثلاث. وفعل المواجهة يحدث في الحكاية الأصلية في الخاتمة بين شهرزاد وشهرزاد؛ حيث العفو الشامل الذي يصدره الملك عن شهرزاد ويحم الخبير والسرور المدينة وتستمر الحياة. لكن، يؤدي فعل المواجهة عن طريق استخدام شهرزاد للعبد في مشروع الخيانة إلى تجسيد مأساة شهرزاد في انقصاله التام عن الحياة واغترابه عنها ونفيه منها. إن مأساة شهرزاد تنبع من وعيه بأنه محكوم عليه بالموت (الملاذ أو الملعون)، لكنه يستمر في الطريق الذي اختاره، بينما قمر بعاطفته

المكتسب/ الموروث
التحرر/ السجن
الحاضر/ الماضي.

إن تعدد المستويات يدل دلالة عميقة على ثراء العمل الفني، ويخرج به عن التفسير المحدود، ويسمح بالتالي بالتفسيرات الكثيرة المتنوعة من قبل المتلقى. ولتحقيق ذلك تم تعديل وطائف ممثلي السياق في الحكاية الأصلية على أساس أن التفاعل في المسرحية يتمثل في شهرار الذي أثار فيه (شهرزاد - الطبيعة) الرغبة في المعرفة لكشف أسرارها والانطلاق من السجن الذي يشعر به (سجن المكان وسجن الطبيعة). إن شهرزاد هي القوة المثيرة لرغبات الآخرين؛ فهي في المسرحية تمثل المرأة والطبيعة والكيان الكامل والموروث والسجن والماضي والتموض.

«شهرزاد: قد لا تكون امرأة، من تكون؟...
إنى أسألك من تكون؟... هي
السجينة في خدرها طول
حمايتها... تعلم بكل ما في
الأرض... كأنها الأرض... هي
التي ما غادرت حميلتها قط...
تعرف مصر والهند والصين... هي
البكر... تعرف الرجال كامرأة
عاشت ألف عام بين الرجال،
وتدرك طابع الإنسان من سامية
وسافلة... هي الصغيرة لم يكفها
علم الأرض فصعدت إلى
السماء... تتحدث عن تدبيرها
وغيبها كأنها ربيبة للملاحكة،
وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي
عن مردتها وشياطينها وممالكهم
السفلى العجيبة كأنها بنت
الجن... من تكون تلك التي لم

جسد ← عاطفة ← معرفة) ثم موت لتبدأ
دورة جديدة، وهكذا:

شهرزاد: «كأنخاطبة لنفسها» دار، وصار إلى
نهاية دورة..

العبد: «يتحرك فجأة» أستطيع أنا أن أعيد
إليك...

شهرزاد: خيال شهرار آخر الذي يعود...
يولد غضاً ندياً من جديد أما هذا
فشجرة بيضاء قد نزعنا... (١٩٩).

إن سياق الفعل الدرامي الذي أبدعه الحكيم
يختلف تماماً عن سياق الفعل القصصي الذي أبدعه
المؤلف الشعبي، وهنا يعود إلى التركيب الجديد للأفعال
وإعطائها دلالات مختلفة ومتنوعة ويظهر هنا نتيجة
أسلوب الحكيم الذي ينتمي إلى المدرسة الرمزية؛ حتى
اختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار.

لقد أدرك الحكيم البنية العميقة Deep structure
داخل الحكاية الإطار، وهي المسؤولة - كمسا يرى
جربماس - عن توليد بنية الحوادث السطحية، وإدراك
الدلالات المتنوعة للأفعال وللشخصيات، لكنه لم ينقل
هذه البنية وإنما تحرر منها، خاصة فيما يختص بممثلي
السياق وتعديل الوظائف الخاصة بهم بما يتفق مع رؤيته
الخاصة والقيم الجمالية والتقاليد الفنية التي يكتب من
خلالها. قرأ الحكيم الحكاية قراءة فلسفية ورمزية،
مستخلصاً الجوهرى فيها. ومن خلال رؤيته للوجود
الإنساني، استطاع أن يطرح البنية الثنائية للمرحية على
مستويات عدة على النحو التالي:

الرجل / المرأة
الإنسان / الطبيعة
الناقص / الكامل

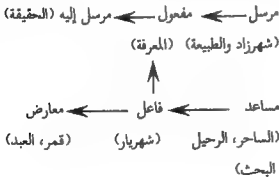
خارج ما يحتوى جسدى من زمان
ومكان... حتى السفر أو الانتقال
إن هو إلا تغير إثناء بعد إثناء... ومتى
كان فى تفسير الإثناء تحرير
للماء...» (٢٢)

«شهریار: أنت أنا.. أنت نحن.. لا يوجد غيرنا
نحن.. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير
ظلمنا وخيالتنا... الوجود كله هو
نحن... ما من شئ خلا صورتنا فى
هذه المرأة العظيمة التى تحيط بنا
من كل جانب.. لقد سمعت هذا
السجن من البلور...» (٢٣)

.....

«شهریار: دائماً هذه الأرض... لا شئ غير
الأرض... هذا السجن الذى
يدور.. إنا لا نسير.. لا نتقدم ولا
نتأخر.. لا نرتفع ولا ننخفض...
إنما نحن ندور.. كل شئ يدور...
تلك هى الأبدية... يالها من
خدعة!... نسأل الطبيعة عن سرها
فتجيبنا «بالف» والدوران» (٢٤)

لقد هدم الحكيم النص القصصى واستخدم بعض
عناصره ليعيد بناءها من جديد. وقد اتضح لنا هذا فى
علاقة الفعل الدرامى بالفعل القصصى، ويتأكد أيضاً فى
التخطيط التالى لمثلثى السياق:



تبلغ العشرين، قضتها كآريها فى
حجرة مسدلة السجف...؟ ما
سرها...؟ أعمرها عشرون عاماً...
أم ليس لها عمر...؟ أكأنت
محبوسة فى مكان...؟ أم وجدت
فى كل مكان...؟ إن عقلى
ليغلى فى وعائه، يريد أن يعرف...
أهى امرأة تلك التى ما فى الطبيعة
كأنها الطبيعة...؟» (٢٥)

إنها ترتبط بكل شخصيات المسرحية؛ يرى كل فرد
منهم حقيقتها من منظوره الخاص. إذا كان شهریار يراها
سراً هائلاً كأنها الطبيعة، فإن قمر الوزير يراها قلباً كبيراً
ويراها العبد الأسود جسداً جميلاً. والشخصية التى تخارل
أن تصل إلى الحقيقة هى شخصية شهریار، لهذا فإن
رغبته المثارة يسمى إلى تحقيقها، بينما قمر والعبد لا
يستسلمان للشك ويقفان مرتبطين بشهرزاد، لهذا فإنهما
يقفان موقف المعارض لشهریار. يلجأ شهریار إلى الساحر
أولاً؛ كى يساعده فى الحصول على الحقيقة وكشف
السّر، ويفشل الساحر فى أن يلعب دور المساعد لفشل
وسأله، لهذا يلجأ شهریار إلى الرحيل والتأمل فى الحياة
والاستماع للناس، وذلك كله من أجل الوصول إلى
الحقيقة. تلك الحقيقة التى وصل إليها شهریار هى
عدمية الحياة وأن المعاناة مستمرة. لقد فشل فى الانطلاق
والتحرر من سجنه.

«شهریار: هأنذا فى القصر من جديد...
إلام انتهيت؟... إلى مكان
البداية.. كثور الطاجون على عينيه
غطاء... يدور... ثم يدور... ثم يدور... ثم
يدور... وهو يحسب أنه يقطع
الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق
مستقيم...» (٢٦)

«شهریار: أولست كالماء يا شهرزاد؟.. سجيناً
دائماً كالماء...؟ نعم.. ما أنا إلا
ماء... هل لى وجود حقيقى

وسميه إلى التحرر من الموروث. وهو بذلك التشكيل
وبتلك الصياغة يدفع المتلقى نحو إدراك الموروث إدراكاً
جديداً.

في هذا التغير للبنية القصصية، وفي إعادة
ترتيب عناصرها وتركيبها في صياغة
جديدة، تظهر خصوصية الحكيم وقدراته، الإبداعية،

المواش:

- (١) كافر: مصطفى منصور، الدراما العربية الحديثة والحول العربي الأوربي في القرن ١٩، مجلة المسرح، عدد (٥٨)،
الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٣.
- (٢) جورج ليكنوت، مقدمة مسرحية شهرزاد في: توفيق الحكيم، شهرزاد، المطبعة التمثيلية، القاهرة، (ب ت) ص ٨.
- (٣) توفيق الحكيم، سجن العمر، المطبعة التمثيلية، القاهرة، (ب ت)، ص ٢٦١.
- (٤) محمود أمين العالم، توفيق الحكيم مفكراً فناناً، دار شهدي للنشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٠.
- (٥) ألف ليلة وليلة، الجزء الرابع، دار مكتبة الحياة، بيروت (ب ت) ص ٤٤٧.
- (٦) رمان ساندن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٩٠ ص ١٠٢، ١٠٣.
- سامية أسعد، سيميولوجيا للمسرح، فصول، المجلد الأول، المند الثالث، أبريل ١٩٨١.
- هدى وصفي، تحليل سيميولوجي لمسرحية الأسفلة، فصول المجلد الأول، المند الثالث، أبريل ١٩٨١.
- أنور المرزقي، سيميالية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- (٧) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٤٠.
- (٨) المسرحية ص ٥٦.
- (٩) المسرحية ص ٥٩.
- (١٠) المسرحية ص ٧٤.
- (١١) المسرحية ص ٨٣.
- (١٢) المسرحية ص ٩٢.
- (١٣) المسرحية ص ١٠٠ - ١٠١.
- (١٤) المسرحية ص ١٠٧ - ١٠٨.
- (١٥) المسرحية ص ١١٠.
- (١٦) المسرحية ص ١١٩ - ١٢٠.
- (١٧) المسرحية ص ١٣٣ - ١٣٧.
- (١٨) المسرحية ص ١٥٧ - ١٥٨.
- (١٩) المسرحية ص ١٥٩ - ١٦٠.
- (٢٠) المسرحية ص ٦٦ - ٦٧.
- (٢١) المسرحية ص ٩٤٣.
- (٢٢) المسرحية ص ١٤٧.
- (٢٣) المسرحية ص ١٤٩.
- (٢٤) المسرحية ص ١٥٠.



ألف ليلة وليلة فى الموسيقى

سمحة الفولى*



موسيقى بعينه؟ وذلك لأن أول ما يتبادر للهن أن التوجه الرومانسى هو الذى حول أنظار المؤلفين إلى (ألف ليلة) التى وجدوا فيها أرضا خصبة لنزعة الخيال الأصيلة عند الرومانسيين، فعمل عالم (ألف ليلة وليلة) الخيالى، الغريب والبعيد، قد أرسى نزعة الهروب من واقع غريب أفسدته الصناعة ودفع فناني القرن التاسع عشر للانطلاق عبر حدود الزمان والمكان، إلى عالم (ألف ليلة وليلة)؛ فهم يميلون لتمجيد كل ما هو مناهض لواقعهم ولحضارتهم التى شعروا إزائها بالإحباط وخيبة الأمل وتبدد الأحلام.

غير أن الرومانسية - فى حد ذاتها - لا تقدم تفسيراً جمالياً كافياً لظاهرة الحماس الكبير من المؤلفين الغربيين لقصص تلك السلطنة الأسطورية شهزاد، التى عرفت كيف تقاوم مصيرها الحالك، وتدفع عن نفسها انتقام شهريار من بنات حواء، بحكاياتها الساحرة. فإذا

ليس من بين أعمال التراث الأدبى الشرقى كله ما استهوى المؤلفين الموسيقيين فى الغرب مثل (ألف ليلة وليلة). وإذا أردنا أن ندرس الإبداعات الموسيقية - العديدة والمتنوعة - المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى الغربية، فلا بد أن نسمى إلى تفهم الدوافع النفسية والفنية والتاريخية وراء هذا الاهتمام الكبير الذى أنتج أعمالاً موسيقية للأوبرا، وأخرى للباليه - وغيرهما من المؤلفات السيمفونية - أو للبيانو أو للغناء.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل يمكن تفسير موجات الاهتمام بموضوعات (ألف ليلة وليلة) من جانب المؤلفين الغربيين - رغم بعدها عن عالمهم وعن موسيقاهم - تفسيراً تاريخياً يرتبط باتجاه أو مذهب * أستاذ متفرغ بمعهد الكونسرفتوار بالقاهرة.

الموضوعات (التي تتفاوت فى مدى طرافتها ومذاحتها) للأوبرات والباليه، ولغيرهما من أنواع الإبداع الموسيقى الفنى.

وهذه الموضوعات المأخوذة عن (ألف ليلة) قد حظيت على يدى المؤلفين الغربيين بعناية موسيقية مرموقة، وأفادت من التقدم الفنى المتصل للغة الموسيقى الغربية فى هذين القرنين الحافلين (التاسع عشر والعشرين)، سواء فى أجهزة الأداء الموسيقى كالأوركسترا والكورال والمغنين، أو فى لغة الباليه الحركية المتطورة، بالإضافة لما حققه الإخراج المسرحى بمناصره، من تصميم للمناظر وتقنيات العرض المسرحى وغيرها. وكل هذه الإمكانيات الضخمة التي تمتلكها الموسيقى فى الغرب، قد وجدت مجالا شيقاً لها فى الموضوعات الشرقية الخيالية، القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بمروض باذخة ملونة. فالمستمع الأوروبى نفسه بحاجة إلى ما يداخه خياله ويهره بعناصر الغرابة Exotism التي لا زالت من أبرز محاور الجذب فى أوروبا بوجه عام.

والأعمال الموسيقية المستوحاة من (ألف ليلة وليلة)، التي أمكن حصرها هنا، تنقسم إلى أوبرات، ومؤلفات سيمفونية للأوركسترا، أو باليهات Ballets أو مؤلفات للغناء أو للبيانو. ومبدعوها يتبعون للقرن التاسع عشر وللقرن العشرين كما ذكرنا. ونظراً لأن الأوبرات عن (ألف ليلة وليلة) تمثل أغلبية لافتة فى السجل الموسيقى لـ (ألف ليلة وليلة)، فإتينا سنبداً هنا بالتعريف بهذه الأوبرات ومؤلفيها بهدف استعراض مدى انتشار (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى المسرحية الأورالية، ثم نتطرق بعد ذلك إلى عرض أكثر تفصيلاً لاثنتين من هذه الأوبرات التي حققت مكاناً فى الـ (الريرتورا):

كانت رومانسية ومسكى كورساكوف من عوامل إلهامه فى عمله السيمفونى الأشهر (شهرزاد)، وإذا كانت رومانسية كارل مارييا فون فيبر Weber رواء اختياره موضوع أوبرا (أبو حسن)، فإن هذا النافع الرومانسى لا وجود له فى حالة موريس رافيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) فى افتتاحيته الأركستراية لأوبرا (شهرزاد) (وهي التي لم ينجز منها إلا هذه الافتتاحية)، أو فى مجموعة أغانيه بالعنوان نفسه (شهرزاد). وفى هذا القرن العشرين، أبدعت أوبرات تكاد تبلغ العشرة فى إطار لغة موسيقية بعيدة إلى حد كبير عن عاطفية الموسيقى الرومانسية، وبلغة هارمونية أقرب إلى التناثر وحدة الخطوط اللحنية، وتولهن بخلو من التعممة والدمج الألوان الأركستراية، الذي كان الرومانسيون يتعاملون به. ذلك لأن رافيل، على سبيل المثال، بدأ إبداعه متأثراً «بناطية» (تأثيره) ديوسى لم يتحول - عبر الكلاسيكية الحديثة - إلى أسلوب شخصى خاص. وهناك عدد من موضوعات (ألف ليلة) التي تحولت إلى مؤلفات للأوركسترا أو البيانو أو الباليه فى القرن العشرين، لعل أحدثها باليه بعنوان (شهرزاد) كتب موسيقاه مؤلف من جورجيا اسمه ث. كا خيدزدا Kakhidze وقدم فى أبريل سنة ١٩٩٤ بنجاح كبير (ذكرته الدوريات الموسيقية) فى تبليسى، كما عرض فى موناكو وألمانيا، وهو بسبيله للعرض فى الولايات المتحدة فى موسم ١٥ / ١٩٩٤.

فالأعمال الموسيقية المستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة)، إذن، ليست وليدة عصر بعينه، وهي لا تنتمى لإطار مرجعى فنى واحد، فقد أثبت أنها تتجاوز ذلك بما يوحى لنا بأن الابتكار الأدبى دائم التجدد فى (ألف ليلة)، والنماذج الإنسانية المثيرة، وعوالم الخيال المعجبية التي نسجتها (شهرزاد) حول قصصها فى (ألف ليلة)، كل هذا رواء أنبهار المؤلفين الغربيين - والأوروبيين على وجه التحديد - بـ (ألف ليلة) التي أسلمتهم بذخر من

الجديدة - موسيقى المستقبل - التى تزعمها كل من ليست وفاجنر، ويبلغ من حماسه لمبادئها أنه سخر قلمه لنشر أفكارها وترجمة كتابات «ليست» عنها من الفرنسية للألمانية، وكان ينشر كتاباته النقدية فى المجلة الموسيقية الجديدة، أحد المنابر الكبرى للموسيقى الرومانسية (منذ أنشأها ر. شومان). اتجه كورنيليوس فى ممارسته التأليف الموسيقى الذى درسه فى برلين، إلى المسرح وإلى الأوبرات الفكاهية بصفة خاصة، واتضح فى أسلوبه فى تأليفها تمحقه فى اتجاهات التأليف الرومانسية وخاصة مدرسة «ليست» وفاجنر، بكونياتيتها Chromatism المتقدمة واستخدامها أفكاراً رئيسية بأسلوب اللحن الدال لتحقيق الترابط البنائى الذى يعرض الأسلوب الرومانسى المتقدم لبعض التفكك، نتيجة لتدخل الإحساس بالمركز الترنالى للموسيقى.

وقد قام كورنيليوس بنفسه بإعداد النص الشعرى (المليرو Libretto) للأوبرا عن حكاية «مزين بغداد» من (ألف ليلة وليلة) (الليلة ٣٣)، ولحن الأوبرا فى أول الأمر من فصل واحد. ولكن المشهد الختامى فيه كان مفرط الطول إلى حد أنه استغرق حوالى ثلث طول الأوبرا، ولكنه رأى بعد فترة، وبعد فشلها الكبير فى العرض الأول فى فايمار سنة ١٨٥٨، أن يراجعها.

ولهذا العرض قصة طريفة؛ فقد حضر كورنيليوس سنة ١٨٥٤ إلى فايمار، حيث كان «ليست» يشغل منصب مدير الموسيقى؛ لكي يعمل سكرتيراً موسيقياً له. وعندما فكر فى تلك الفترة فى كتابة أوبرا فكاهية واختار لها هذا الموضوع حاول ليست أن يثنيه عن هذه الفكرة الهشة، ولكن كورنيليوس لم يتأثر بنصيحته. وعندما أنتجزها وعرف بعض أجزاءها لـ «ليست» شعر الفنان الكبير بقيمتها الموسيقية الحقيقية بالرغم من تهافت الموضوع، وقرر «ليست» أن يخرجها على مسرح أوبرا فايمار، الذى كان يعمل مديراً موسيقياً له. ولسوء

١ - كارل ماريا فون فيبر Weber (١٧٨٦ - ١٨٢٦) ألماني: أوبرا «أبو حسن» Abu Hassan.

٢ - إرنست ريسر Reyer (١٨٢٣ - ١٩٠٩) فرنسي: أوبرا «التمثال La Statue عن (ألف ليلة وليلة).

٣ - بيتر كورنيليوس Cornelius (١٨٢٤ - ١٨٧٤) ألماني: أوبرا حلاق بغداد Der Barbier Von Bagdad.

٤ - برنارد سيكلز Sekles (١٨٧٢ - ١٩٣٤) ألماني: أوبرا «شهر زاد Scheherezade».

٥ - هنري رابو Rabaud (١٨٧٣ - ١٩٤٩) فرنسي: أوبرا «معروف الإسكافي» Marouf le Savetier du Caire.

٦ - آرماند بوليتياك (١٨٧٦ - ١٩٦٢) فرنسية Po-lignac: أوبرا «ألف ليلة وليلة».

٧ - كورت آتيربيرج (١٨٨٧ -) سويدي At-terberg: أوبرا «علاء الدين والمصباح السحري».

٨ - جوليا فايسبرج Weissberg (١٨٧٨ - ١٩٤٢) روسية: أوبرا «جولنار» أو «جولنار».

٩ - إيزائي دوبروفين Dobroven (١٨٩٤ - ١٩٥٣) أوبرا «ألف ليلة وليلة».

١٠ - روبرتو جيرهارد Gerhard (١٨٩٦ - ١٩٧٠) إسباني برطاني: أوبرا «شهر زادة».

أوبرا «حلاق بغداد»

موسيقى كورنيليوس:

بيتر كورنيليوس مؤلف ألماني ولد فى مدينة ماينز، بالقرب من فرانكفورت فى مقاطعة هيسين، جمع بين موهبة الأدب والموسيقى، جمعت صلوات موسيقية وأدبية بكل من ليست Liszt وبرليوز Berlioz من أساطين الرومانسية. وكان شديد الإيمان بمبادئ الموسيقى

بأن يهيم نفسه للقاء، وأن يستدعي الحلاق لهذا الغرض.

ويقبل الحلاق الشرار ولا يلبث أن يكتشف سر حماس نور الدين، فيقتفى أثره إلى بيت القاضي، فيسمع صراخ واحد من الخدم فيمضيه ويتصور أن القاضي قد ضرب نور الدين حتى الموت، وعندما يشعر نور الدين بصوت القاضي بعد صلاة الجمعة يمشي في صندوق كبير، ويحضر الحلاق خدم نور الدين ونساء أسرته ليطلبوا جميعا بجثته، ويكتشف القاضي أن الشاب المختبئ في الصندوق كاد ينفى عليه، وأخيرا يوافق على ارتباطه بابنته، ولكنه يطلب من جنده القبض على الحلاق، فيجد أن يستمتع بحكاياته اللانهائية! وتختتم الأوبرا بأغنية شكر من الحلاق ويشترك الكورال في فقرة الختام على عبارة «السلام عليكم»!

وقد قام مؤلف الأوبرا بتعديل نهائيتها عن (ألف ليلة)، كما أدخل فيها بعض التفاصيل المسرحية لخلق شيء من التشويق مثل الاختفاء في الصندوق، وعفو القاضي ومباركته لارتباط الحبيبين. وبذلك النهاية «السمجة» عند المؤلف القصة التي انتهت في (ألف ليلة) بخروج البطل بساق مكسورة ونزوحه بعيدا عن المدينة التي يعيش فيها الحلاق!

والجدير بالذكر أن عناصر الإيهام الموسيقي في تلحين كورنيليوس للأوبرا ليست معتمدة على التلون الشرقي، بل إن الموسيقى ذاتها هي القيمة الوحيدة وراء نجاح هذه الأوبرا، فهناك الأغنية الانفرادية (الآريا) التي يؤديها نور الدين (بصوت تينور) في الفصل الأول، تميزا عن سعادته الغامرة باللقاء المرتقب.

ثم هناك فقرة بارعة التجسيد: حين تغنى بستانة لنور الدين عن ضرورة الاهتمام بالحلاق ليحسن مظهره، ويكرر هو رواها بالتعليقات نفسها بأسلوب «الأنبا» أي الكانون Canon في الموسيقى، وهو أسلوب جاد يستعمل عادة في الغناء متشابك الألحان (البولي فوني)،

الحظ، كان هناك مخطط تزعمه مدير المسرح للإطاحة بليست. ونجح غريم ليست، بعد العرض الأول لهذه الأوبرا وفشله، في دفع «ليست» للاستقالة من منصبه وكان كورنيليوس نفسه قد شعر بضرورة كتابتها من فصلين، واقتنع كذلك باقتراح صديقه «ليست» بأن يعيد صياغة افتتاحيتها كي يدمج فيها بعض الأفكار المهمة من الأوبرا، ولكن كورنيليوس توفي قبل أن يتم الصياغة الجديدة، فأكملها «ليست» بعد وفاته. وتولى اثنان من قادة الأوركسترا الألمان تعديلها (موتل وليفي) خاصة في التلون الأوركستري. وقدمت أكثر من مرة بهذه التعديلات ولكنها لم تعد لصورتها الأصلية التي كتبها بها مؤلفها إلا في عام ١٩٠٤، وهي الصورة التي انتشرت بها بعد ذلك بعدة أعوام، حين إعادة تقديمها سنة ١٨٨٥ في أوبرا ميونيخ، وكان نجاحها في ذلك العرض ليلانا بتفسير مصيرها، وبذاتة للاعتراف بقيمتها الموسيقية؛ حيث عرضت على مسارح ألمانية عدة. ولم يمنع تلحينها باللغة الألمانية من عرضها سنة ١٨٩٠ على مسرح أوبرا المتروبوليتان بنيويورك، ثم اهتمت بها لندن وفيينا. وعرضت في المهرجان الموسيقي الدولي في إدنبرة (اسكتلندا) في عام ١٩٥٦، في عرض لفرقة أوبرا هامبورج الشهيرة. و(حلاق بغداد) هي الأوبرا الوحيدة التي جلبت لمؤلفها الشهرة من بين أوبراته الثلاث ومؤلفاته الأخرى.

وجدير بالذكر أن مسرح أوبرا فرانكفورت الكبير يقوم بعرض (حلاق بغداد) حاليا، منذ أبريل سنة ١٩٩٤، في إخراج وتصميم جديدين، وذلك احتفالا بذكرى مرور مائة وعشرين عاما على وفاة مؤلفها (ابن مقاطعة هيسن). وسنشير فيما بعد إلى بعض التفاصيل الغربية في هذا العرض الجديد الذي يلقى نجاحا كبيرا.

والقصة بالغة الساذجة: فالبطل نور الدين يتفلسف في حب مرجانة ابنة القاضي، وتتدخل بستانة الصديقة المعجوز للأسرة فتصل له على موعد من مرجانة وتوصيه

ولكنه وظفه هنا توظيفاً فكاهياً موفقاً. وهناك ثنائي نور الدين ومرجانة فى الفصل الثانى، ثم أخيراً وليس آخراً، الختام الكورالى الشيق للأوبرا على عبارة «السلام عليكم».

ويعتبر النقاد نجاح كورنيليوس فى إبداع هذا النص الموسيقى الشاعرى المحكم - الذى يبدو كأنه قادم من عالم بعيد مغلف بالأحلام - يعتبره بعض النقاد نجاحاً عظيماً لهذا المؤلف الذى حول مثل هذه القصة الهشة إلى عمل مسرحى مثوق وناجح.

أما الإخراج الجديد الذى يقدم حالياً فى فرانكفورت، ففيه «شطحيات» مسرحية للمخرج، كما هو شأن مخرجى الأوبرا. فى عصرنا (١٢)، أبرزها كورال النساء من أسرة نور الدين فى الفصل الثانى وهن يرقصن رقصة شرقياً يتعارض كلية مع الموسيقى التى تعبر عن الحزن على وفاته، وبذلك التناقض تعمق العنصر الساخر فى العرض، وأضاف المخرج ما اعتبره مزيداً من التشويق والإثارة!

أوبرا معروف الإسكافى (أو معروف إسكافى القاهرة):

موسيقى هنرى رابو:

درس هنرى رابو التأليف الموسيقى على ماسنيه (١٢) فى كونسرفتوار باريس، وحصل على جائزة روما للإبداع الفنى، وهى من أهم الجوائز التى يمنحها هذا المعهد. وكان له نشاط فى قيادة الأوركسترا، وعندما ترك فوريه منصب عمادة كونسرفتوار باريس تولاها رابو من بعده.

ورابو مؤلف محدود الشهرة، وتستند شهرته إلى أوبرا «معروف»، وهو يتمتع بهجاذبية الموسيقى الفرنسية رشاقتها، وأسلوبه الموسيقى ليس فريداً فى ابتكاره ولكن فيه شاعرية فى أفكاره اللحنية ونسيجه، وهو محكم فى بنائه، ولا يخلو من لمسات من روح الدعابة الموسيقية من آن لآخر.

وأوبرا (معروف إسكافى القاهرة) واحدة من أوبرات كتبها على مسافات زمنية منتظمة، تفصل بين كل واحدة والثالية عشر سنوات، (ومعروف) هى الثانية أوبراته وأشهرها. والقصة مأخوذة عن حكاية «معروف الإسكافى» (الليلة ٩٨٢ حتى ٩٩٨)، وتتألف من خمسة فصول، كتب النص الشعرى لها لوسيان نيوتى، وقدمت (معروف) للمرة الأولى على مسرح أوبرا لاسكالا بميلانو سنة ١٩١٧، وأعيد عرضها عدة مرات قبل أن تعرض على مسرح المتروبوليتان فى نيويورك فى العام نفسه، وظلت تقدم على هذا المسرح العتيق حتى عام ١٩٤٦. أما فى فرنسا، فقد قامت «الأوبرا كوميك» (وهو مسرح آخر غير أوبرا باريس) بإعادة إخراجها مرة أخرى واهتمت بها فرنسا منذ الأربعينيات.

وكل شخصيات الأوبرا غنائية، أى ليس فيها فقرات تؤدى تمثيلاً فقط، وهو ما يلجأ إليه كثير من المؤلفين الغربيين فى تناولهم الأوبرات الشرقية الطابع، فيجعلون بعض أدوارها تمثيلية فقط، دون غناء كما هو شأن الاختطاف من السراى لمتسارت أو «أبو حسن» عن «ألف ليلة وليلة» من موسيقى فيبر. والقصة تدور حول الإسكافى معروف الذى دفعته زوجته المشاكسة للهروب خارج بلاده بحراً، وتتحطم السفينة وينجو معروف وحده، ويلتقى بمواطن صديق قديم «على» فيصحبه إلى مملكة «خيتان» ويعرفه بزملائه على أنه واحد من أشهر التجار فى العالم. وينهر به السلطان فيعرض عليه أن يزوجه ابنته، ويعيش فى داره فى بلد خاثر ويغترف من خيرات السلطان، ويوغر الوزير صدر السلطان عليه لارتياحه فى حقيقته، وأخيراً، يقطر معروف للاعتراف بحقيقة حاله لزوجه، فيقرران الهروب فياًوبهما فلاح فقير، ويتحول خاتم زوج معروف بقرعة خارقة إلى جنى يفتح لهما كنوزاً وفيرة، وحين يحضر السلطان مطاردة معروف وزوجه، يجدهما يعيشان وسط هذا الثراء، فيمتلر المعروف عن ارتياحه فيه ويصحبهما معه إلى قصره ويأمر بجلد الوزير مائة جلدة!

ولكن انتشارها محدود برغم أهمية دور مؤلفها في الموسيقى السوفيتية باعتباره عازفاً وقائد أوركسترا ومؤلف رومانسي التوجه، له بعض اللحاحات الشائقة، ولكنها كما يبدو لم تكن من الأهمية ولا الثقل كي تحقق للأوبرا وجوداً ملموساً في الريرتوار.

روبرتو جيرهارد الذي كتب أوبرا بعنوان «شهر زاد» مؤلف إسباني يتميز عن معاصريه بين مؤلفي أوبرات هن (ألف ليلة وليلة) بأنه درس التأليف على شونبرج، فأخذ عنه الأسلوب الدوديكا فوني. ومع الأسف، فإن مدونة هذه الأوبرا وتسجيلاتها غير متاحة، فقد كان من الطريف حقاً أن نطلع على النص الموسيقي الذي جمع بين الطبيعة الإسبانية القطلالونية للمؤلف وعقلانية التأليف الدوديكا فوني أو بداية الاتجاه إليه

وأوبرا «جولنارا» (جلناره) للمؤلفة الروسية بوليا (جوليا) فابسبرج تستحق وقفة عابرة؛ فهذه المؤلفة قد درست التأليف للموسيقى على رمسكي كورساكوف، وهي قد تأثرت بلا شك بالنجاح الباهر لمتابعته السيمفونية؛ شهر زاد، كما أنها أخذت عنه بعض نفوقه الفردي في التكوين الأوركستري. وجدير بالذكر أنها زوج ابن رمسكي كورساكوف.

■

وإذا تركنا الأوبرات المستلهمة من (ألف ليلة وليلة)، فإننا نجد أعمالاً سيمفونية وغنائية وموسيقية أخرى نابعة عن (ألف ليلة). والعمل الموسيقي الذي سلب الأضواء عالمياً على (ألف ليلة) وشهر زاد، وطبقت شهرته الآفاق، بل نجح في اجتذاب الآلاف وربما الملايين للموسيقى الغربية السيمفونية، هو متتابعة رمسكي كورساكوف (١٨٤٤ - ت ١٩٠٨) Rimsky Korsakov (شهر زاد Scheherazade). ورمسكي كورساكوف واحد من المؤلفين الخمسة الذين أصلوا القومية في الموسيقى الروسية. بدأ حياته ضابطاً بحرياً، ولكن دراسته

والأسلوب الموسيقي لهذه الأوبرا مزيج من النجاح والفشل، يجعله أقرب للأوبرات «المزقة» Pastiche التي يلجأ المؤلفون الموسيقيون إليها حين تواجههم صعوبة التعبير عن جو شرقي. فإذا أضفنا إلى ذلك أن موسيقى الباليه الفرنسية تنزع للخفة السطحية أحياناً والمضمون الموسيقي الهش، فلذلك جاء مشهد الباليه الشرقي في الفصل الثالث من نقاط الضعف الواضحة في هذه المدونة. وعلى العكس، فقد بدأ الفصل الأول بلمسة دعابة مشوقة حين عبر عن جبروت الزوج (فاطمة العرة) واضطهادها زوجها. ورغم هذه البداية، فإن التشويق الموسيقي يفتر في أكثر من مشهد، ولا ينقذ الأوبرا في الواقع إلا تمكن رابو من صناعة التأليف بعيداً عن الإلهام الحقيقي وذلك لنجاحه في خلق ألوان أوركستري مرهفة مع اهتمام بتماسك البناء الموسيقي وبعض التوفيق في رسم الشخصيات في بعض الأريات الغنائية. والطريف أنه حدد للور معروف الغنائي إما صوت تينور أو باريتون، وهذا نادر الحدوث؛ حيث يختار المؤلف لونا خاصاً من الأصوات الغنائية لإحياء ونبرة معينة يراها ملائمين للدررا

ولا تترك أوبرات (ألف ليلة وليلة) المتعددة دون إشارة إلى بعضها مما يستحق وقفة قصيرة.

أوبرا (أبو حسن) موسيقي فثير كانت محاولة جانبية من رائد الأوبرا الرومانسية في ألمانيا، وهي محاولة لم يحالفها النجاح، ولم يشتهر منها غير الافتتاحية الأوركستريالية التي لازالت تعرف في الحفلات السيمفونية أحياناً، ولكن اللافت فيها أن فثير جعل دور الخليفة وزبيدة وزوجته دورين تمثيليين ليس فيهما غناء، وقصر الغناء على «أبو حسن» اللحن المفلس وزوجه فاطمة وعمر الصراف (هاص). ولم يكن عجيباً أن تتوارى هذه الأوبرا وسط أوبرات فثير بالغة القيمة مثل «القنص» Der Freischutz و «أوبيرون» وغيرهما.

أما أوبرا كورت أير بيرج «علاء الدين والمصباح السحري»، فقد عرضت في ستوكهولم سنة ١٩٤١،

والخيوط النفسى والموسيقى الذى يوحد بين هذه الصور الأربع هو المقدمة القصيرة التى تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة، والفواصل «الإنترمتسو» البارز فى الحركة الثالثة، المكتوب آلة فيولينة منفردة، وهو يجسد «شهر زاده» وهى تحكى قصصها المبدعة للسلطان الصارم... وختمت الحركة الرابعة يودى الغرض البنائى نفسه (من الربط الداخلى بين أفكار الحركات الأربع). وهذه النماذج اللحية تنطلق عبر الموسيقى كلها، وتتبادل وتتشارك فيما بينها، ولكنها تظهر فى كل مرة تحت ضوء مختلف، وتبدى فى كل مرة سمات مختلفة وتعبير عن مزاج مختلف، وتتخذ النماذج نفسها صورا وتصرفات وأجواء جديدة.

ولقد كان إعجاب الجماهير بـ «شهر زاده» - ولازال - منقطع النظير، وإن كان النقاد قد أخذوها بشئ من التحفظ فى البداية، غير أنهم الآن قد اقبلوا فى تقييمهم هذا العمل الفريد من حكم الجماهير الواضح، عبر ما يقرب من قرن من الزمان (إذ أنجزها المؤلف بين عامي ١٨٨٧، ١٨٨٨).

والمستمع يؤخذ فى أول الأمر بملامستها الحريرية البراق، المتمثل فى ألحانها الرائعة وتلوينها الفذ. غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجى الأخاذ، تشهد بسيطرة كاملة على البناء الموسيقى، تحتاج إلى نظرة فاحصة لتقييمها وتقدير قيمتها الحقيقية.

فإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هدف ومسكى كورساكوف فى رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقى ساحر ومغامرات مثيرة (بعيدا عن التصوير الفعلى)، فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقى: أحدهما إيحائى تعبيري وتلوينى،

للموسيقى، على سبيل الهواية لازمته فى رحلاته البحرية، ثم التقى بالكيريف وهو واحد من المؤلفين القوميين الروس، وعنه تلقى رسمى كورساكوف بعض التوجيه الموسيقى، وهو الذى أيقظ فى نفس رسمى الطموح لتكريس حياته للموسيقى. وقدمت أولى سيمفونياته فى سانت بطرسبورج عام ١٨٦٥ واستقبلت استقبالا حافلا أدى إلى تعيينه أستاذا للتأليف الموسيقى بكونسرفتوار سانت بطرسبورج سنة ١٩٧١، وبعد عامين اعتزل العمل فى البحرية كلية وتفرغ تماما للموسيقى، وبدأ يكون لنفسه بالجهد الذاتى خبرة موسيقية جادة، فملك ناصية الهارمونية والكتراينط، وهما من أركان لغة التأليف الموسيقى. أما التلوين الأركستراالى، فقد تفوق فيه إلى حد جعل كتابه فيه مرجعا مهما لازل يدرس حتى الآن فى كل معاهد الموسيقى.

وليس هناك شك فى أن شهر زاده هى أوسع مؤلفاته جميعا انتشارا وجماهيرية، وهى كذلك أكثر مؤلفاته وفاء بالوصف الموسيقى، وهى تتألق بأضواء الألوان شرقية عرف كيف يصوغها فى إطار سيمفونى فريد فى ابتكاره وتعبيره. وليس هدف رسمى كورساكوف، رغم ما فى هذه المتابعة السيمفونية من وصف لإيحائى، أن يكتب عملا بروجراميا (ملتزما بوصف قصة محددة بالموسيقى)، فهو قد أوضح لنا منطلقه فى هذا العمل الفائق حيث كتب يقول:

«لقد أبتعت فى كتابة شهر زاده برنامجا يقوم على تقديم صور منفصلة من ألف ليلة وليلة لا تربط بينها صلة خاصة، بل هى صور أربع اختارت لها موضوعات استهوتنى وهى على التوالى:

البحر وسفينة السندباد - حكاية أمير كالىندار - الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - مهرجان بغداد: البحر - السفينة تحطم على الصخور - والختام.

والحركة الثانية: الأمير المتخفى في زى راهب متسول؛ ففيها تتداخل الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أولئق؛ فاللحن الشهزادي الناعم يقدم لنا الحكاية في أول الأمر (في مقام مى الصغير)، ثم يأتي لحن الأمير وهو في حقيقته صورة محورة من لحن شهريار، ولكنه هنا يسمع من الوترية المنخفضة بنبر «هتسكاتو»، تعقبه النحاسيات، كأنها دعوة إلى معركة، أو إلى رقصة عنيفة. ولا يدع المؤلف أية فرصة لتزييق ألبانته وتلويها بأصداة آلات معينة إلا ويقتصرها. فالمستمع يظل مبهوراً من تعامله المتجدد مع آلات النفخ الخشبية، الكلازنت مثلاً، فهو يسند إليه لحناً منفرداً عارضاً حافلاً «بالزواق»، وبعد لحظات تتصاعد آلات الطربوبت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة، ووسط هذا الفيض التلويحي والتعبيري الباهر، تعود بين حين وآخر لمحات من ألبان سيق تقديمها، ولكن بإيقاعات مختلفة، لتؤدي إلى مزيد من الترابط الهائل داخل النسيج. وبناء هذه الحركة - من الناحية الموسيقية البحتة - بناء غير مألوف وإن كان شديد الإحكام؛ فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتوزيعاته. والمقام السائد هنا هو مقام مى الصغير (مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمتتابعة كلها وهو مقام مى)، وفي ختامها يعود لحن السلطان شهريار، المحور في صورة لحن الأمير، متداخلاً مع لحن البحر.

والمصورة أو الحركة الثالثة - هي الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - تتقلنا بعد البحر والحرب أو الصراع إلى جو عاطفي يرغرف فيه الحب. ويبدو أن المؤلف قد تمثل الأميرة الصغيرة راقصة، فهو يوفها للمستمع بلحن ناعم راقص من الكلازنت بمصاحبة طبول رقيقة وتيرات من آلات القيثارة بأصواتها الوقورة، وبعد اللحن المميز عن الأمير (الذي سمعناه من الوترية). ولكن شهر زاد

والآخر بنائى يشهد بتصميم محكم لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات الأربع، رغم أنها لا تتبع أى تطور قصصى بعينه. فأولى لمسات الإبداع رسككى كورساكوف هي تجسيده الموسيقى الأنثوى العذب لشخصية شهر زاد في لحن القيثارة المنفرد الذى يتردد - بصور مختلفة - فى الحركات جميعاً، باعتبارها «الراوى» الذى يلتقى به المستمع عبر كل الأجواء المتباعدة للصور السيمفونية الأربع، وليس أقل منها توفيقاً لحن استهلال الحركة الأولى العرض المهيبة الذى يؤديه آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية. وبعد لحن الراوية شهر زاد (للقيثارة المنفردة) يقدم لنا لحننا تلتف نغماته صموداً وهبوطاً بإيقاع مميز، وهو أرق تلويحنا (وهو يعتبر لحن الموضوع الأول فى هذه الصيغة؛ صيغة «الصوناتينا» التى تعتبر صيغة صوناتا Sonata Form ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل)، أما اللحن الرئيسى الثانى فى هذا القسم من الحركة الأولى، حركة البحر وسفينة السندباد، فهو يجمع إلى الهلوع بعد قمة صاعدة؛ ليخلق الطريق للحن يؤديه الفلوت وتردده بعده آلات الكورون النحاسية ثم الكلازنت والأوبوا. وعندما يعود لحن شهزاد بدلالها، يعود فى مقام آخر غير الذى سمعناه فيه من قبل (كان فى مقام مى الصغير، ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من القيثارة المنفردة نفسها ولكن فى مقام مى الصغير)، ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال. ويتراوح السلم الموسيقى أو المقام السائد فى هذا القسم الثانى بين مى الكبير ومى الصغير، وهو الذى يفضلهُ المؤلف حين يمر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطاً بشخصية الراوية شهزاد. ومثل هذه المرونة للمقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على درجة الركوز Tonic نفسها، من الصفات التى استثمرها الرومانسيون، بكثرة، وقد وظفها رسككى هنا لخدمة الأجواء التى حشد لها تلويحاً أركستراً ليا فحماً شديد الوضوح فى إيحائه بأجواء البحر، وهى التى عاشها المؤلف سنوات طويلة وتمرس بها تماماً.

تدخل الإيقاعات حتى إن المستمع يؤخذ بتشابك وتقابل إيقاعى جليد نوحا (ولعله استبق واحدا من أبرز تجديدات تعليمه المبكرى سترافنسكى فى القرن العشرين). ولكى لا تفقد الشعور بأننا أمام حكاية أسطورية، فإن ضخامة ارتطام السفينة على الصخرة التى يقف فوقها الرجل النحاسى لاثبت أن تترك مكانها لصوت راويتنا، ولكن صوتها (أو لصوتها) يتلاشى تدريجيا من القبولية المنفردة فى نطاق حاد مع نبرات خافتة من الورتبات.

ولا أعرف إن كان هذا الشرح قد وفق فى بيان تدخل المستويين التعبيري النفسى للموسيقى مع المستوى التقنى البثالى لها، ولكننا هنا لا نتوقف كثيرا عند أى رحلة هى من رحلات السندباد؟ ولا أى حكاية هى عن الرجل النحاسى؟ ولا من هما الأمير والأميرة.. إلخ، بل نسلم قيادنا لهذا الفنان الملهم فى رحلة عبر عالم شهر زاد الأسطورى المثير.

ولا نختم حديثنا عن عمل رمسكى كورسكوف الباقى هذا، دون إشارة إلى أن تلحينه الأركستراالى، متناهى البراعة، لم يعتمد على آلات غير مطروقة، بل استخدم الأركسترا السيمفونى الكبير، وعرف كيف يصفى من أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع بغلالة شفافة تضيف بعدا تعبيرا موقفا تماما.

ولم يتوقف أثر (شهر زاد) رمسكى عند الحدود السيمفونية، بل امتد إلى مسارح الباليه، حيث أخرجت عروض عدة للباليه بمصممي رقصات مختلفين لهذه الموسيقى نفسها، فكان أول إخراج لباليه (شهر زاد) عام ١٩١٠، وضعه فوكين Fokine (أى ألف الكوروجرافيا له)، وعرض فى روسيا ثم أعيد تقديمه بالباليه (شهر زاد) على موسيقى رمسكى كورسكوف مرة أخرى سنة ١٩٥٠ فى «لينجراد» بكونجوجرافيا جديدة ألفتها آيسيموفا.

(بلحنها الشهير) لا تلبث أن تقطع عليهما خلوتهما، فتدخل الألحان الثلاثة. والصيغة المختارة لهذه الحركة الرشيقة العذبة هى صيغة ثلاثية الأقسام، ولكنها تتجنب السرد الحرفى للقسم الأول، حيث يتوسع المؤلف فى خطته التحويلية لاستغلال العلاقات النفسية بين المقامات، فهو يبدأ هنا (ويتهى) فى مقام صول الكبير، ولا يلبث أن يتحول إلى رى الكبير، ثم مقام مى بيمول الكبير، ثم يعود مرة أخرى إلى صول الكبير، ولكنه يلمس مقام مى بيمول الكبير قبل أن يعود ليستقر فى المقام الأصلى للحركة (صول الكبير). والمستمع العادى لا تهمة التحويلات الباردة بتفاصيلها، ولكنها تنمكس عليه دون أن يدرك فى أجواء نفسية يتحكم فيها المؤلف باقتدار حقيقى.

وفى الختام، تأتى الصورة الرابعة كأنها تلخيص موسيقى لكل الأجواء النفسية والمشاهد التى مرت خلال الصور أو الحركات السابقة. وتتغير السرعات فيها بطبيعة الحال من «سريع جدا» إلى «بطيء» ثم «سريع جدا بهياج» - ثم «سريع باعتدال وقخامة» وأخيرا: بهدوء أكثر. ولا غرو أن تعكس الإيقاعات بمرودة الأجواء المتقلبة من «احتفال أو مهرجان بفناد» إلى البحر ثم «السفينة التى تتحطم على صخرة يعتليها الرجل النحاسى».

وفى هذه الحركة العجيبة تتجمع الخيوط السابقة جميعا فى يد رمسكى، فبعد نسجها فى كيان موسيقى جديد، كأنه دوامة سريعة تتألق فيها أضداد من المتتابعة كلها. والجديد هنا هو لحن مهرجان بفناد الاحتفالى. وبطبيعة الحال، فإن «صوت» الرابية شهر زاد يذكرنا منذ البداية بأنها بدأت حكاياتها. وليس من اليسير تقديم تحليل أو شرح موسيقى بالكلمات لمثل هذه الحركة المتلاطمة. ورغم كل ما فيها من أجواء متضاربة، فإنها متسكة بالبناء الكلاسيكى المتيد لصيغة الصوناتا فى مقام مى الصغير، ولكن الطريف والمبتكر فيها حقيقة هو

خيالا جديدا، والثالثة «اللامبالي L'indifferent»، والأغاني الثلاث تمجيد لأسيا وحياة شعوبها. والجانب الوصفى لهذا الجو الخيالي هو الذي دفع رافيل لتجنب الألحان المستديرة المألوفة في الأغاني الفرنسية. وكثيرا ما تفتى مغنيات المتزور سوبرانو هذه المجموعة لرافيل مع البيانو، وهو الذي أعد نسخة البيانو بنفسه، إلا أن المصاحبة الأركستراية كانت أكثر توفيقا.

وفي إطار موسيقى مختلف، نشير هنا كذلك إلى مقطوعات البيانو للمؤلف البولندي القومي كارول شيمانوفسكى Szymanowski (١٨٨٢ - ١٩٣٧)، وهو من ألع مؤلفي بولندا القوميين؛ بدأ حياته متألرا بعمق بالرومانسية المتأخرة (عند مالر وبروكنر ورتشارد شتراوس)، ولكنه تحرر من التأثيرات الألمانية ليجد طريقه الخاص الذي تلمسه عبر دراسة الفلسفات الشرقية من جانب، والفولكلور الموسيقى البولندي من جانب آخر. وليس هنا مجال الحديث المستفيض عن موسيقاه المتميزة بطابع شخصي، ولكننا نود فقط أن نشير إلى إحدى قصائده للبيانو من مجموعة «أقنعة Masques» سنة ١٩١٧.

فالأولى بعنوان «شهرزاد» وهذه المجموعة الثلاثية من القصائد للبيانو المنفرد (مصنف ٣٤) من مؤلفاته المبكرة التي تحمل بصمة الشاعر ونسجه الموسيقى الخاص المتأثر بموسيقاه الشعبية تأثرا غير مباشر في هذا القصيد.

وكنا نأمل ألا تنتهي هذا المقال دون ذكر دور ألف ليلة (وليلة) في الإبداع المصري الموسيقى في الصيغ الغريبة الفنية، غير أن التلحين الغنائي لصور «شهرزاد» التي تتردد بانتظام في إعلامنا كل عام، قد اقتصر على التلحين الغنائي مفرد اللحن الذي قام به سيد مكاوي

أما الباليه الذي قدمه كاخيزه في تبليس، في أبريل سنة ١٩٩٤، فهو يعتمد على أفكار موسيقية مأخوذة عن كل من رسكي كورسكوف ورافيل.

وكان أول لقاء لموريس رافيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧) مع «ألف ليلة وليلة» في محاولة تأليف أوبرا عن شهر زاد، وكتب لها الافتتاحية الأركستراية، وعزفت للمرة الأولى في باريس عام ١٨٩٩، وكان وقتها لا زال يمر بفترة جموح الشباب المبكر، مما اكتسب له وصف «الشورى» وصمم الجمهور الذي استمع إلى هذه الافتتاحية بأسلوبها العجيب الذي لم يعودوه فعالى الصغير، واعترض الكثيرون على هذه «الضجة» الهمجية من أركسترا «محترمة»، وهكذا بدأت (شهر زاد) رافيل بداية صاخبة ولا أحد يعلم ما الذي صرفه عن فكرة الأوبرا، وإن كان من المستبعد أن هذا الاستقبال الراض هو الوحيد المسؤول عن نبذه فكرة الأوبرا وتحوله، بعد سنوات، إلى كتابة مجموعة من الأغاني للصوت والأركسترا بعنوان (شهر زاد) استخدم فيها بعض الأفكار الموسيقية من الافتتاحية، وكانت على أشعار زميله وصديقه تريستان كلنجسور Tristan Klingsor عام ١٩٠٣. والنظرة الأولى إلى هذه المجموعة الغنائية القيمة تدل على أن رافيل انجبه في تلحينه الغنائي وجهة شبه إنغائية وعبر بنبرات هادئة، ولكنه هو نفسه عندما سئل لماذا يعتمد إخفاء مشاعره في التأليف أو يعتمد تجنب التعبير المباشر عنها، أجاب بأنه يستطيع أن يذكر أمثلة عدة من أغانيه التي أراد فيها أن يعبر بوضوح عن انفعالاته، وأشار إلى أغنية «آسيا» من هذه المجموعة (التي تعبر عن آسيا بلاد الآداب القديمة والأقاصيص الساحرة؛ حيث تسود روح الخيال مثل امبراطورة جميلة ترقد في غاباتها وسط السحب). والمجموعة نفسها تقدم في أغنيها الثانية «الفولت المسحور La Flute Enchantée»

تقف حجر عشرة. وأخيراً، استمعنا من الأركسترا
السيمفونى سنة ١٩٩٣ إلى افتتاحية أوبرا «حسن
البصرى» لكامل الرمالى، وأعلنت الأوبرا أنها ستقدمها
فى الموسم القادم فى صورة حفل غنائى من الأركسترا
والمغنيين.

ومحمد الموجى وغيرهما بنجاح فى إطار هذا النوع. أما
عن الإبداع الموسيقى متكامل العناصر، «المكتوب» بلغة
فنية متطورة يتقبلها العالم كله عبر حدودنا، فإن مؤلفينا
لم يقبلوا على الأوبرا إلا مؤخرًا، لأن صعوبات التنفيذ

الهوامش:

(١) أمثال ذلك إخراج أوبرا ريجوليو للبردى فى مصر الحديث بتحويل بطلها للدوق إلى واحد من زعماء المائيا والاستثناء عن الملابس التاريخية واستخدام سيارة على
المسرح وسكوترية تكتب على الآلة الكتابة!!

(٢) جويل ماسيه (١٨٤٢ - ١٩١٧) من شخصيات الموسيقى الفرنسية المهمة التى تركت أعمالاً أوبرالية مهمة منها أوبرا «ماتون»، و«تاليس» Thais وغيرهما.



الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة

مصطفى الرزاز*



تقديم

البنائية للمألورات المصورة. وتشير الصفحات إلى الطبيعة التصويرية في لغة (الليالي) من ناحية، وإلى افتقار مخطوطاتها ومطبوعاتها إلى الرسوم المناسبة، وأنواع المشيرات البصرية المحتمل أن يكون لها تأثيرها الملهم لمؤلفي قصص (الليالي)، وكذلك في روايات الجغرافيين، والرحالة المعاصرين لهم.

وتجرى الدراسة مقارنة بين تصوير المسلمين لهذه الموضوعات، وبين تصوير الفنانين الغربيين المستشرقين للموضوعات ذاتها، ووافهم الفنية والسياسية من وراء تلك اللوحات الاستشراقية في تصوير المعارك وصراع الوحوش والضواري والخوارق، والطلاسم والمعجزات والكائنات الخرافية، وسير البحارة والنووية، وتصورات الفنانين لشهريار وشهرزاد، والجر الباذخ والحالم الذي يحطهمها.

تعرض هذه الصفحات بالنص والصورة للأصول الفنية المعاصرة لقصص (ألف ليلة وليلة)، وتعالج موضوعات التعبير وأساليب الصياغة والعلاقة بين الواقع والخيال وبين الحالة الشعورية التي تعكسها تعبيرات الاختارات من رسوم المنمنمات الإسلامية الملونة والمذهبة، وزخارف أطباق الخزف والمنسوجات المرسومة، من المصور الإسلامية في الهند وإيران وتركيا والعراق ومصر، وعلاقة تلك التعبيرات والصيغ بنوعية المعايير القيميّة الشائعة في قصص (الليالي) بما فيها من تداعل وتناقض، إلى جانب الاختلاف الشديد في مواقع الأحداث وطبيعتها وإجراء المقارنة بين البنية النصية للقصص، والصياغة

* فنان تشكيلي - عميد كلية التربية النوعية للبنود والموسيقى والإعلام، أستاذ التصميم بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان.

خلال العمليات التحريفية، والتكثيفية الشاردة وما بها من تعريب، ومن «عربة» أساطير الشعوب الأخرى حتى تندمج في الإبداع العربي الخالص أو تكاد، فضلاً على ما به من إحكام الصلة بين أساليب استخدام الأداء النثري والسجعي وبين إنشاد الشعر وتداخله في بنية الحكاية.

ومن الجدير بالإشارة أن لغة (الليالي) لغة تصويرية ذات طابع تشكيلي، ولكن وسيلتها النثر والسجع والشعر المتداخل، ومن ثم لم يحفل ناسخوها وطابعوها بتزيدها بالرسوم التوضيحية. وتستعرض فاطمة موسى مخطوطات (ألف ليلة) في المكتبات الأوروبية دون أدنى إشارة إلى وجود صور مرسومة فيها، ما عدا ما جاء باقتضاب شديد في صفحات ٢٨٥ إلى ٢٨٧ من مقالها في العدد السابق من «فصول»، وبمعانة كاتب هذا المقال لطبعات (ألف ليلة وليلة) التراثية والشعبية تبين وجود رسوم بدائية للنسابة لا تقارن بالمرّة بالخيال التصويري الجامع بـ (الليالي). ولعلنا ننصّر حال مؤلفي (الليالي) على اختلافهم وموقفهم من فنون الرسم والنحت والتصوير التي كانت محاصرة في تلك الفترة ومخفية عن الأنظار، نعانى من نوع من الحظر خوفاً من شبهة الشرك الأمر الذي يصور رهبة الشرعيين من خطورة الصور الذي يقترب من توهمهم إمكان فعل الشرك بالله، إن راوى (الليالي) إذا ما طوف كما طوف ياقوت الحموي مثلاً في البلدان التي صنف عنها معجماً والقزويني وابن بطوطة والإدريسي وغيرهم من الرجال وعلماء الجغرافيا التاريخية المتعلقة بالبلدان، وقصص الحجاج والتجار والمبعوثين للبلاد والمغامرين، وإن شاهد في طوافه التماثيل والجناريات المصورة والملونة بقصور خربة المنجر وعميرة في وادي الأردن، أو هيكل الفراغة أو الساسانيين أو الروم، أو شاهد جيوش الفخار التي حرس القصر الذي دفن فيه القيصر «كين شي هو نغدي» من القرن الثالث قبل الميلاد؛ وهي جند على خيول والعربات صنعت من

تصور المخطوطات الإسلامية وروايات العشق والخيانة وكيد النساء، ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشطرنج، وأقاصيص وخرافات وأساطير وملاحم وطرائف، وسير أرباب الحرف والفقراء والدرابيش والصعلاليك والمغامرين والرجال المشهورين والمتصوفة، والخوارق، وذلك في عرض تتداخل فيه الصور الواقعية للأسمواق والدور والقصور والخباء والكهوف والغابات، مع قيعان البحار وبممالكها الجغرافية وأعالى الجبال وهامات السحب. وتتداخل للمعايير القيمية بين الشهوة والشبق والخيانة والكيد، وبين الطهارة والتفاني والحكمة والإثارة، وبين حمد الله على القضاء والقدر المحتوم الذي لا مفر منه لأنه مكتوب ومقدر، وبين الاجتهاد؛ حيث لا تعب دون ثواب، ولا مكافأة دون تعب. ومن ثم، فإن الجسرة وإغماطه من سمات السندباد وعلاء الدين وعلى بابا وغيرهم من أبطال (الليالي). وتتداخل تبرير الفسجور ولوايه، أحياناً، مع العقاب الذي يصل إلى حد الذبح ولوى العنق جزءاً للخيانة، ومن ناحية أخرى مكافأة العاشق الفاجر بالزواج من فتاة أبرع حسناً وأكثر جمالاً. وكما كان راوى خيال الظل يميل إلى القصص الإباحية والألفاظ البذيئة المكشوفة والكتابات الجنسية المفصوحة، كان يحلو للقاص أن يسهب في تفاصيل الانحرافات الزوجية، كل منها مدفوع لتلبية حاجة مستمعيه من الدهماء إلى شيء من الإثارة سواء بالألفاظ والمواقف الإباحية، أو بإبراز براعة النساء في كيدهن.

ويعكس هذا التداخل في المعيار القيمي، والتباين في المواقع والأحداث بين الواقعية والخرافة، طبيعة البناء الأدبي لـ (ألف ليلة وليلة) الذي يقول عنه ديفيد بينولت إن صياغته تستند إلى نسق من التسلسل بنية إحداهن تأثير، مشيراً إلى تعدد المشاركين في صياغته وفي نسقه النهائي المكتوب، وبما يتحلى به النص كما يقول أحمد كمال زكي من التمرد على العقل الكلاسيكي والخروج عن المؤلف، وتبسلته على إثارة الخيال والإبداع من

الخصيصة منهج الفنان الإسلامي في ابتداعه فن «الرايسك» الذى يماثل العناصر الطبيعية باستطراد وتداخل مسهب يخرج على دائرة التمثيل لمفردات الصنف ويولوها في الخال المطلق لمفرداته كافة، كما أنه يمثل المنهج الذى اتبعه الفنان الإسلامي ذاته من تماثيق الوحدات المتداخلة وتكوين تراكيب لانهائية، فيما سعى بلغة الإيقاع، ويتضح ذلك في تركيب البلاطات الخزفية الزخرفية في تداخلات متنوعة.

إن التصوير الدرامي في المخطوطات الإسلامية يمثل أسلوباً متميزاً في التعبير وفي الصياغة بالمقارنة بالتصوير الدرامي للفنانين الغربيين من المستشرقين الذين تعرضوا لشمس الشرق الحارقة ولسحره الأخاذ. ولكن كل منها يعبر عن الموضوعات نفسها بما يوفر نقلاً للجزء الدرامي المطلوب. فمقارنة لوحات (الشاهنامة) وغيرها من المخطوطات الفارسية؛ حيث تتلاحم الخيول والدروع والسيوف والرماح والبلط وأشكال الأسلحة المخيفة والنروع وتطايير الأشلاء، تبرز تعبير الألم والشراسة في وجوه المقاتلين وخبوهم وأفئالهم وإبلهم، وهم يفتكون بالعدو. وأحياناً ما يبالغ الفنان في تصوير العنف في محاولة ما يشبه الترجمة الحرفية لسير الأبطال الشعبية وروايات الراوى في قصص (الليالى)، فنجد بصور الفارس البطل يشق عدوه إلى نصفين، وتسيل الدماء المرسومة اصصلاًحياً على جانبي السيف الفتاك وتتساقط قطراته مكونة بركة من الدماء تحت القتل الذى يحتفظ بسحته حتى بعد أن يعمل فيه سيف البطل، وفي حالات أخرى يؤكد الرسام ما يشيع في تلك القصص عن فصل الرأس عن الجسد أو قسم الخصم من وسطه والروعس محمولة فوق الرماح، كما جاء في وصف فاطمة موسى لمبارك (الليالى) بما فيها من حلف الروعس عن الأبدان، وجريان الدم، وسيحانه، وتقطع الرماح. وفي رسم للرسام الإيراني الأشهر بهزاد في مدينة «هرات» عام ١٤٣٠م يصور المقاتلين على ظهور الإبل

الطين المحروق في أحجامها الحقيقية ودفتت تحت الأرض بأسر القيصر وعددها سبعة آلاف فارس مدججين بالأسلحة البرونزية، لكان ذلك كفيلاً بإلهاب خياله التصويري الظاهر في قصص (الليالى) ولزوده بالأفكار اللازمة لتصوير الأنصاب المتحركة، والأحياء المتجمدة، المتحجرة، كالجيش الصينى سالف الذكر، ومدن النحاس، والمبالغة في وصف الأحجام والأعداد كما في الحوت - الجزيرة الطافية - وفي الرخ الذى يلقم أفراخه الأفيال، والحية البلووية التى تتوسط طبق الذهب ولها وجه آدمى. إن تصور انعكاس تلك المراتب أو غيرها على تصورات مؤلفي (الليالى) ليس بالافتراض الشارد، ذلك لأن الرحالة والجغرافيين قد عجت كتاباتهم بوصف المشاهدات من نوع الفارس المطلسم الذى يحرس المدن من الأعداء، ويصبح إذا ما اقترب أحدهم من أسوارها، وغيرها من السير المتعددة بالغة الطرافة والاستغراق في الخيال، حيث يتداخل الفيزيقي والميتافيزيقي تماماً كما في (الليالى) على حد قول أحمد كمال زكى.

وعلى نسق سلوك الفنان التشكيلي الإسلامى في استيعابه ابتكارات الحضارات السابقة عليه وصهرها في صيغ جديدة، فقد أحسن مؤلفو (الليالى) العرب إعادة تأليف ما أبدعه الآخرون وصهره مع ما ألفوه هم أنفسهم.

كما أن خصيصة الاستطراد التى يشير إليها أحمد كمال زكى في مقاله، في العدد السابق من «فصول»، حول (ألف ليلة وليلة)، وتعلق حالة بحالة، وتداخل الحكايات إجابة عن السؤال: كيف كان ذلك؟ أو ما حكاية فلان؟ ومن ثم تدفق السرد مع وجود شخصية محورية والوصف المسهب لأجزاء أو قطاعات من الحياة سواء كانت حسنة أو قبيحة، مؤتلفة أو مختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات في متناول اليد أو بعيدة عنها، يقابل تلك

مخدرأ، عنصريأ، شرسأ، فركزوأ على صور أسواق المبيد والجواری والحمامات التركية وحروب الاستحلال والجواری البيض على وجه التركيز.

ومن أثون الممارك يحلق خيال «ألف ليلة وليلة» إلى الكرامات والخوارق والمشاهد الدرامية التي تتفاوت بين الواقعية المفرطة والخيال الجامح. ومثالاً على النوع الأول لوحة ترجع إلى ١٤٣٠م بهرات - إيران، تمثل سقوط الثور صريعاً وأسداً يرمض عليه وينهش بطنه، وتكاد تشعر بارتطام جسد الثور الهائل على الأرض وتقوس أعضائه ومقاومته اليأس، وتمكن الأسد القاهر منه، بينما يقف على الجانبين لعلبان مدعوران.

ومن هنا الواقع الأرضي العنيف، يخلق راوي (الليالي) بالمشاهد من فوق بساط الريح، والخوارق الحاملة للأبطال لتحقيق مأربهم، والشيوخ في انتظار التائهين، لفك العوائق ودعمهم بالعبرة والدعاء وبأدوات معجزة الأداء ودقيقة بل حاسمة التوقيت، على ظهور تلك المركبات، المعجزات الصديقة، ينتقل الأبطال والمغامرون وأصحاب الطموح إلى عوالم مستقلة إلا عليهم، وفانكا لا محالة لغيرهم. ومن الطلاس ما يتجمع في وصفات أو دعاء أو تائم فعالة. وقد اشتهر الفنان الإسلامي بتصوير تلك التائم، فيما عرف بالكتابات المصورة أو المطلسة، حيث تتداخل الحروف والكلمات في بند سبع أو جمل أو ديك صياح، فضلاً عن صور التماثيل السحرية التي تملأ مخطوطات الفلك والمعادن وتفسير الأحلام وأعمال السحر والشعوذة، والتي تحتوى على جداول وعلامات كودية ورموز ودعاءات متداخلة، تجمع بين فضيلة الدعاء الديني، وخرافة الاعتقاد السحري، والشكلان (١١) و (١٢) بصوران نماذج لتلك الرموز المطلسة.

وبإعمال تلك الوسائل السحرية، ينتقل الأبطال إلى عوالم أخرى غير أرضية كجوز واق الواق - التسمية

يحكمون دائرة ويتصادمون في قوسين متلاحمين بالسيف والرماح والدروع والثروس، وتتساقط الأشلاء وتتطاير السيوف والدروع وتتجندل الإبل في دراما صانحة.

ومن ناحية أخرى، تصور تلك المخطوطات مناظر مصارعة الأسود وصيد النمر والوحوش والكواسر في خضم الممارك الطاحنة.

وتعبر هذه اللوحات بدقة عن النصوص الواردة في (الليالي) وغيرها من الممارك والانتصارات الملحمية، ولا تغفل حتى رافعي الرايات وناخعي الأبواق والتاقرين على الطبول والبصاهين يرقبون سير الممارك من خلف الجبل.

من ناحية أخرى، نجد تصوير الموضوعات والمواقف الملحمية نفسها في لوحات الفنانين الغربيين الذين فتهم سحر الشرق: «دلاكرؤ، وروينز، وجيروم» الذين صوروا البدو والعرب في معارك قبائل الطوارق، ولوحات صيد الأسود، أو النمر في الصحراء حيث يسهرون عن التلاحم الدرامي نفسه بين عناصر القتال، ولكن بلغة تشكيلية غريبة قوامها التجسيم وإعمال المنظور الفوتوغرافي وتأكيد الملامح التشويهية.

ويصرح دونالد روزنتال، منظم معرض اللوحات الاستشراقية الغربية في المنطقة العربية في القرن التاسع عشر، بأن موجة الرسامين المستشرقين لرسم المظاهر الشرقية كان وراءها أكثر من مجرد الانبهار والغربة. يقول روزنتال إنها موجة توافقت مع ظهور الأطماع السياسية والعسكرية الغربية في تلك المنطقة، ولكنه يتجنب الدخول في الانعكاسات السياسية لأعمال المستشرقين، ويطلب بالتركيز على الجوانب الجمالية، ولكن «ليندا نوتلين» تصرح باستحالة تجنب هذا البعد المهم الذي تنضج به أعمال المستشرقين وهي تروج لاستعمار القرن التاسع عشر، وتمهد لشروعيته بإبراز الشرق الإسلامي متديناً، شهوانياً، وكسولاً، جامداً،

المصنوعة من الخزف والسجاد والنسيج، المنحوتة في العاج والخشب والمحفورة والمخرزوة والمكشفة في السطوح المعدنية. وفي (شهنامة) الفردوسي - كتاب الملوك - صورة للرخ يحمل زالا إلى أعلى الجبال، ويبلغ الفنان في تصوير التفاصيل الزخرفية للأجنحة المنطوقة والسحب الصادرة عن حركته في دوامات حلزونية، مما جعله كائناً لطيفاً أكثر منه مخيفاً ونظيره إلى أعلى أضفت على هذا الإحساس أغفة ورعاية.

وفي وصف بطولات علي بن أبي طالب تصور مخطوطة صورت في شيراز عام ١٤٨٠م الإمام علي - كرم الله وجهه - يصرع الغيلان، وتصوره في مشهد آخر يلعب بسيفه المزدوج - ذي الفقار - تبتاً شرساً، وتتصاعد ألسنة اللهب الملهبة والحمراء من سيفه الفتاك.

كما تنتشر في المنمنمات المصورة مشاهد الخوارق من الأبطال للمحميين يجهزون على الغول أو الشيطان أو التنين، ونوافير الدم تتفجر من مواقع الطعن، ويساهم الفرس في المعركة بفرس أسنانه في صدر التنين ويوفسه بقدمه يحنف ظاهر.

ويختص الخيال المتعلق بعالم البحر بقسط وافر من قصص (الليالي) وبالمثل من خيالات المصورين على المخطوطات وعلى التحف؛ حيث أشكال السفن وأصناف البحارة والصيادين والمغامرين والمقاتلين تتجلى في تلك الرسوم والتحف بدلالة بالرسوم الملونة والمذهبة لتوضيح الكتب إلى رقع الجلود المفرغ لتستخدم كمنى لخيال الظل - فضلاً عن المخلوقات البحرية المتنوعة الطبيعية والمخارقة وملكة البحار التي تتحلى بالخصال النبيلة والتقدمة، وتزدري سلوك البشر الشائن.

ومن هنا التعبير الجامع عن المعارك الضارية ووصفها الحكائي في (ألف ليلة)، ونظيرها التشكيلي في الفن

العربية في العصور الوسطى لجزر اليابان - التي يصلها حسن البصري ليسترد زوجه الغائبة، ويفرد النساء بحكم هذه الجزر دون الرجال.

وبتلك المصنوعات السحرية العجيبة نفسها التي تبدل الحياة من عسر إلى يسر، كبساط الريح والحصان الطائر والجنى المارد والطائر العملاق والمصباح السحري والدمى المتحركة المصوتة، يتنقل أبطال (ألف ليلة وليلة) إلى مواقع الكنوز المتألفة بجواهرها ونفائسها في أقاصى الأرض وأعالى البحار وأعماقها وبواطن الكهوف، ويقابلون الحوريات الحسان، وغفاريت الجن ببشاعة صورهم، الأنخيال منهم والأشوار. ومع الأشوار منهم تقع معارك ملحمة أخرى تمتزج فيها الشجاعة بالحملة، يحون الصالحين، ويواجه البطل بتلك المؤهلات كائنات خرافية شريرة كالنتين والغول الوحشي والمارد. وفي شكل (٧ و ١٣) رسومات خرافية من القرن السادس عشر تمثل شياطين البحر والجن الذين وردت سيرتهم ومن على شاكلتهم في (الليالي). وهي استمحاء من (الليالي) وغيرها من القصص الخيالي والأساطير، ومن تصنيغات عجائب المخلوقات المصورة في مخطوط القزويني التي تشتمل على كائنات خرافية ومخلقة ومهجنة، وتضم الرسوم المعروضة في الشكل جن البحر وشيطان البحر والرومارين (وحش ينجرى برأس ومخالب حيوانية)، والسيرين - جنية البحر ذات الذيلين - ثم الفينكي - الرخ - والجريفين - الأسد المجنح برأس صقور - والهيبوجراف - جسد وأرجل خلفية لحصان ورأس وأرجل أمامية واضحة لطائر - والبيجاسوس - حصان مجنح، ومن الحيوانات البرية الهيدرا وهي التنين متعدد الرؤوس، ووحيد القرن، وملك السلمندر، وحري من الكائنات الخرافية قبيحة الخلقة.

وقد وردت هذه المخلوقات الخرافية في خيال (الليالي) كما صورتها المخطوطات الإسلامية، وكذلك التحف

الفطنة وغزارة العلم، والقرحة الحاضرة والأخلاق الظرفية التي تجلت في أبطال (ألف ليلة)؛ من شهر زاد التي تنتصر بطل حليتها وسحر حكاياتها على عداوة شهریار السيكونية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب ومرجانة على بابا وسيدة المشايخ.

وترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعمير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والشراف الفاحش والرقعة في ثنيات الخمائل في الستائر المرخية والأسرة المنصوبة بهيئار الذهب والبطليسات المطرزة والشباب الفارحة وبأطراف الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً.

إن هذه الرسوم للطرز في الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعدانات كما أن بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذي يحفل بأدق التفاصيل والحوارات والمواقف، قد غلبت هذه المشاهد خيال رسامي الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالناصر نفهمها من سجاجيد ووزابي وجدران زينت بالقشاني المزرق والمشرقيات الدقيقة والبوابات المطعمة المصفحة برقائق المعدن، وأسرفوا في إبراز مفاتيح حريم السلطان ودلالهم الأثني ومراوح الريش وما إلى ذلك من مظاهر.

هذا هو عالم السكون الخمرى الباذخ الذي يقابله عالم المكابدة والمغامرة والمخاطرة في القتال الشرس والمغامرة.

الإسلامي وعند المستشرقين الغربيين في القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامع وقصص المخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلقة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية في السياق والأفعال إلى صراع الغول والشيطان والتنين والرخ إلى عالم البحار والنوتية.. تنتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب في الرسوم الإسلامية وفي مشاهد (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتكرر في الخطوط الهندية والإيرانية والعربية مشهد جارية تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، ومشهد العجوز التي تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة. ويرر «فيبكة» ذلك بأنه من الشائع تماماً في مجتمع كان على المرأة فيه أن تحتجب وتستتر، أن يكون سبب الحب العارم في بعض الأحيان نظرة واحدة أو أقل، وكثيراً ما يكون مجرد صورة لامرأة جميلة أو وصفاً لها، ويضيف: «ويشهد بعض القصص أيضاً بأن كثيراً من النساء قد عرفن عن طريق إزاحة حجابهن أحياناً أن يبدن ما خفي من حسنهن، وذلك ليجملن بعض الرجال على تحقيق رغباتهن أو أن يؤدبن ما يبعد إليهن من مهام وأمور. وتزدحم للمنمنمات المصورة والملونة والمذهبة للمهند والإيرانيين والأتراك والعرب بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والعروش والأرائك؛ وفي الحدائق القناء يجالس فيها وعليها الملك جاريته تسامر وتعلمه وتسقيه وتعزف له وتطربه ومن حولها القيع والقيان. وهي بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتي يهتمن بصفات الذكاء والعلم الموسوعي والفن واللبه والذلال والوفاء وذكاء المخاطر وحسن

المراجع:

- ١ - محمد مصطفى، الحرف الإسلامي - مصحف الفن الإسلامي - القاهرة ١٩٥٦.
- ٢ - تماثيل متحركة: فكر وفن - العدد ٥٤ - العام ٢٩ - ألمانيا - ١٩٩٢.
- ٣ - زروت مكاشنة، فن الراسطي - طر المارز - مصر ١٩٧٤.
- ٤ - حمى السلطان: الواسطي - مهرجان الراسطي - وزارة الإعلام العراقية - العراق - ١٩٧٧.

- ٥ - فيك للاند، صورة المرأة في ألف ليلة وليلة - فكر وفن - العدد ٣٦ - العام ١٨ - ألمانيا - ١٩٨١.
- ٦ - مارلين بنكوتز، الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني - لندن - ١٩٨٣.
- ٧ - ألف ليلة وليلة - رسوم أحمد أمين. المركز العربي للنشر والتوزيع - المركز العربي للبحث - الإسكندرية - دون تاريخ.
- ٨ - ألف ليلة وليلة - المجموعة الكاملة - إعداد رشدي صالح - رسوم حسين بيكار - مطابع دار الشعب - القاهرة.
- 1- Arta Tolbert & Marian Halperin, *Animals that never were*, The Metropolitan Museum of Art.
- 2- Alexandre Popadopolu, *Islam & Muslim Art*, Thames & Hudson L.d., London, 1976. York. 1976.
- 3- Bernard Lewis: *Islam and the Arab world*, Alfred. A. Knopf, American Heritage Publishing Co., Inc. New
- 4- R. M. Savory Editor: *Islamic Civilisation*, Campridge University Press 1976.
- 5- Ernst Lebnor: *Symbols, Signs & signets*, Dover Publication, Inc, New York, 1950
- 6- James Harding: *Artistes Pompiers*, Rizzoli, Inc, New York, 1979.
- 7- Jaya Appasmy: *Indian Paintings on Glass*, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1980.
- 8- Richard Cavendish, *Man, Myth & Magic*, Volume I, Marshall Caven dish Corporationl, New York, 1970.
- 9 - Richard Cavendish, *Man, Myth & Magic*, Volume 2, Marshall Caven dish corporationl, New York, 1970.
- 10 - Linda Nochlin; *The Imaginary Orient: Artin Amencia*, may 1983.
- 11- Michael Ragers: *The Spread of Islam*, Elsevier Publishing, Oxford, 1976.
- 12- Salon d'automne Grand Palais, Paris, 1973.
- 13- Sir Thomas W. Arnold, C. I. E, F. B. A., Liti, D.: *Painting in Islam*, Dover publication, Inc, New York, 1965.

الأشكال



شكل رقم (٢)

طائر الرخ يفرج من الإطار المستدير لصحن
خزفي مما يعكس الحيوية الكامنة في الطائر.

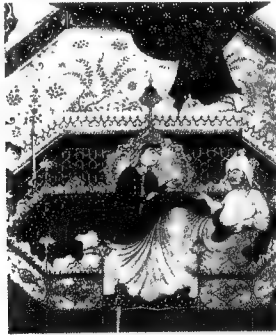


شكل رقم (١)

طائر السمرج الرخ - إيران القرن ١٣.



شكل رقم (٣) و شكل رقم (٤)
رسوم توضيحية لمملكة القنود والرخ -
صاحبت سندباد البحري الجديد للكاتب
المسرحي المصري الفريد فرج بمجلة
«فكر وفن» الألمانية.



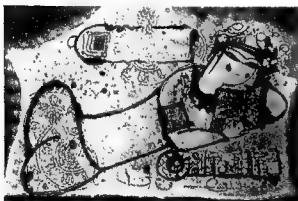
شكل رقم (٥) شهریار وشهرزاد في خيمة مفتوحة داخل بستان وجارية تحمل شمعة.



شكل رقم (٦)

الصخور الناطقة - في قصص ألف ليلة -

تجد الخيال يحرك الجمادات ويحول الحياة إلى جماد.



شكل رقم (٧)

خيال ليراني حثيث يصور إلهام ألف ليلة

وليلة وشهر زاد في رؤية تراثية حديثة.



شكل رقم (٩)

درويش زاهد في خلوة جبلية.



شكل رقم (٨) السندباد البحري يحمل شيطان البحر.



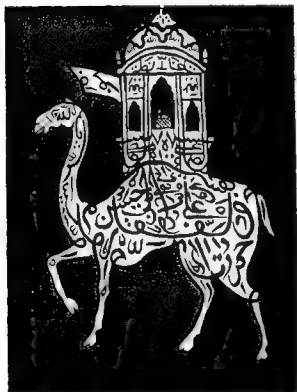
شكل رقم (١٠)

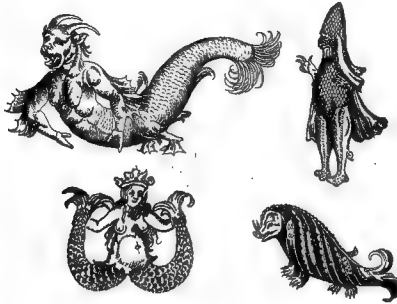
جني أشبه بجني علاء الدين - يد منقذ
بروزي مطعم بالفضة (إيران).



شكل رقم (١١) وشكل رقم (١٢)

رسوم مغلطة من الكتابات المرسمة.



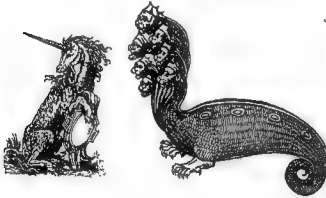


مجموعة الأشكال رقم (١٣)

كائنات بحرية خرافية وردت في قصة السندباد البحري.

مجموعة الأشكال رقم (١٥)

كائنات خرافية برية - تصور غربي مستوحى من أساطير ألف ليلة.



مجموعة الأشكال رقم (١٤)

كائنات طائرة من الخيال الغربي.



ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات

فى القرن التاسع عشر

فاطمة موسى*

وتشرب شبابنا بحماس شديد عالم الشرق من خلال ألف ليلة وليلة، ولكن هذا الإحساس يبقى انطباعه فى النهن مثل رؤيا خيالية. ويطور هذا الميل - المزروع فى العمق فى فترة الصبا - إذا صحت العناية به، يطور عن طريق الصوجيه الرشيد إلى فوق مستتيرة.

(هبات جيمس سلك باكنجهام
فى مجلة أوريونتال ريفالز ١٨٧٤).

وفى فرنسا، نشر بتي دولاكروا كتابه (قصص تركية) عام ١٧٠٧، وأتبعها به (قصص فارسية) أو (ألف يوم وليل) فى عامى ١٧١٠ — ١٧١٢. ولم يلبث أن تبع ذلك نشر أعمال محاكاة سريعة من كل نوع: مثال ذلك ترجمات ت. سيمون جولت المختلفة لـ (قصص صينية)، و (قصص مغولية)، و (قصص تترية)، و (قصص من يبرو)، وكلها قصص مؤلفة باللغة الفرنسية مع الإسراف والمبالغة، صدرت لها ترجمات بالإنجليزية فى بريطانيا عقب وصول النسخ من القارة الأوروبية

غطت رحلات جيمس سلك باكنجهام (١٧٨٦ — ١٨٥٥) كثيراً من بلاد الشرق، بدءاً من الهند حتى مصر، وهو الذى أنشأ مجلة (أثينيوم) (Athenaeum) الشهيرة فيما بعد، ورغم أنه لم يكن يحبذ الكتب «الشرقية» أو المؤسسات الشرقية بصفة عامة، فإنه استثنى (ألف ليلة وليلة)؛ فمنذ أول ترجمة ظهرت بالفرنسية لأنطوان جالان فى عام ١٧٠٤، قوبلت مجموعة الحكايات «باستحسان كبير» على جانبي بحر المانش الإنجليزي^(١).

* أستاذة الأدب الإنجليزي - كلية الآداب، جامعة القاهرة.

كان الفضول الأوروبي بالنسبة إلى عادات بلاد الشرق وتقاليدها حقيقة أدركها الرحالة وترجمو (ألف ليلة). ويتزايد المعرفة المباشرة عن الشرق التي اكتسبها الأوروبيون في القرن التاسع عشر^(٥)، زاد التأكيد على هذا الجانب اللافت للقراء في (ألف ليلة وليلة). استعان ناشر (ألف ليلة) بشهادات الرحالة لتأكيد صحة العادات المذكورة في الحكايات الغربية، وذلك لنفي الاعتقاد الشائع بأنها ملفقة. ومن ناحية أخرى، ازداد عدد الرحالة الذين يبحثون عن مشاهد من (ألف ليلة) في الأسواق المزدهرة الضيقة بالمدن الشرقية.

لذكر، على سبيل المثال، أن محرر طبعة فاخرة لـ (ألف ليلة) صدرت في بداية القرن التاسع عشر، أورد فقرات مطولة من (رسائل من تركيا) لليدى ماري مونتاجو، كما اقتبس من رحلة لاحق ما أورد بشأن (ألف ليلة) :

«في أحدث عمل له يسمى (القسطنطينية قديماً وحديثاً) يقول مستر دالاواي :

«لاحظ المرء في شوارع القسطنطينية طرفاً من الجو الرومانسي الذي يعم العادات المحلية للأشخاص الموصوفين في (ألف ليلة)، خاصة في نطاق الطبقة الدنيا. وتتلقي - بسرور إضافي - ذكرى للبهجة التي شعرنا بها أول مرة عند تصفح الكتاب؛ إنها لوحات حقيقية لكل بلد شرقي»^(٦).

وستشهد الكاتب بقول جيمس كوبر في كتابه (ملاحظات على السفر إلى الهند عبر مصر) (لندن، ١٧٨٣) إذ يوصي بقراءة (ألف ليلة) باعتبار ذلك وسيلة إعداد ضرورية للرحالة في آسيا. وذكر ألكسندر رمل (ألف ليلة) في (التاريخ الطبيعي لحلب) (١٧٥٦) عند الإشارة لبعض عادات السكان :

مباشرة. إلا أن (ألف ليلة) ظلت أكثر شهرة وجذباً للقراء. ونستخلص من سيرة أدباء القرن الثامن عشر أن بعض المعلمين والأوصياء اعتبروا (ألف ليلة) ذات تأثير ضار على العقول الشابة. ومن الأمثلة الشهيرة لإرغام العبيد ويليام بكفورد أن يحرق الكتاب إلى جانب مجموعة كبيرة من الرسوم الشرقية تحت إشراف معلمه، ولكنه عندما شب انغمس في دراسة الفارسية والعربية واستخدم متوسلاً شرقياً كان يقهر بأنه أصلاً من مكة، حتى يقدم لضيوفه حكايات «ساختة» من (ألف ليلة وليلة)^(٧).

كتبت ليدي ماري ووللي مونتاجو، زوج أول سفير إنجليزي للباب العالي من برا بالقسطنطينية، في ١٠ مارس ١٧١٨ إلى أختها، تصف لها ثوب السلطنة التركية هافيز وحفلة العشاء المقدمة على شرفها. وقد تصورت عدم تصديق السيدات الإنجليزيات لوصفها هذا فكتبت تقول :

«فقولين إن هذا كله أشبه بحكايات ألف ليلة، المناشف المصقولة المطرزة والجوهر التي في حجب بيضة الديك الرومي لا تنسى بأنعتي العزيزة أن هذه الحكايات نفسها كتبها كاتب من هذا البلد، (وباستثناء وقائع السحر) فهي تصور حقيقى للعادات هنا»^(٨).

وهكذا قَدِّمت (رسائل من تركيا)^(٩) لليدى ماري مونتاجو صورة باهرة للحياة في العاصمة العثمانية. ولم يكن عند كاتبة هذه الرسائل أى شك في أنها تصف شعباً على قدر من التحضر مساوٍ لقرى تحضرها أو لتحضر أى أناس آخرين قابلتهم في أوروبا. وكان حكمها النهائي على العادات الغربية المفترضة عند الأتراك المسلمين هي «أن عادات البشرية لا تتباين كثيراً عن بعضها مثلما يحاول أن يقتنعنا بذلك كتاب الرحلات» (ص ٣٢٩ - ٣٣٠).

لشعوب الشرق). أعلن المحرر أن جونانان سكوت (موظف متقاعد بشركة الهند الشرقية) قد حصل على مخطوط كامل لـ (ألف ليلة) أحضره معه من الشرق إدوارد ورتلي مونتاجو.

ظهرت في «مجلة الجنتلمان» تساؤلات عن المطبوعتين، وعن مدى صحة نسخة جالان. ورداً على التساؤلات، كتب باريك رسل وصفاً للمطبوعة في حيازته، وشهد مرة أخرى على صحة ترجمة جالان^(٩)، كما جزم بصحة (ألف ليلة وليلة الجديدة) التي كانت قد ترجمت حديثاً من الفرنسية^(١٠)، وأثارت جدلاً أكثر مما أثارته (ألف ليلة) نفسها.

وكان للسادة المهتمين بالأدب من المولعين بقراءة كتب الرحلات تعليقاتهم على (ألف ليلة). نشر ريتشارد هول (١٧٤٦-١٨٠٣) - قسيس من الريف - طبعة مشيرة للاهتمام: (ملحوظات على ألف ليلة وليلة) (لندن، ١٧٩٧)^(١١). يمثل الكتاب مغامرة مشيرة في تعقب أوجه التشابه بين الثقافات المختلفة، وكان التشابه في هذه الحالة بين حكايات السندباد (الأوديسا) لهوميروس.

لم يدع الكاتب أى معرفة بالعربية أو أية لغة شرقية أخرى، واعتمد كلياً على ترجمة جالان التي انتقص من قدرها اعتماداً على ما سمعه عنها. ونذكر أن «ملاحظات» هول هذه أبطلتها تماماً الدراسات الحديثة عن الموضوع، إلا أنها لقيت رواجاً كبيراً وقت صدورها، وكان كثيراً ما يستشهد بالمبقرى مستر هول باعتباره مرجحاً وصاحب خبرة بـ (ألف ليلة).

شهدت المقود الأولى من القرن التاسع عشر تقريب الشرق إلى أوروبا أكثر من أى وقت مضى، وذلك لأبواب عدة منها تأسيس الإمبراطورية البريطانية في الهند في منتصف القرن الثامن عشر، والحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، والتنافس المستمر بين بريطانيا

... ويخلد إلى الراحة كثير من أبناء الطبقات الرفيعة على أنغام الموسيقى الهادئة، أو على سماع حكايات من (ألف ليلة) أو من أى كتاب آخر من النوع نفسه، وهى الحكايات التي تتعلمها نساؤهم ويتلوننها لهذا الغرض^(١٢).

وقد أسهمت الطبعة المزينة التي نشرها أخو الكاتب بعد قراءة ٤٠ عاماً في تقديم معلومات عن (ألف ليلة) وعن السكان في حلب أكثر ثراء وتشويقاً، وهى طبعة باريك رسل (١٧٢٧ - ١٨٠٥) لهذا الكتاب، وهى طبعة امتازت بلمسات إنسانية وفيرة (١٧٩٤)، فمن خلال وصف حياة التسلية بالمقاهى، يقدم باريك رسل وصفاً لأسلوب السرد عند الشاعر أو الراوى:

«إن عملية رواية القصص الأسطورية والحكايات الشرقية تشبه إلى حد ما الأداء التمثيلي المسرحي. فهى ليست مجرد سرد حكاى بسيط؛ لأن الحكاية نفسها تكون مضممة بالحياة من خلال أسلوب الراوى وأدائه. فهو يلقي القصة بينما يمشى ذهاباً وإياباً فى وسط المقهى، ويتوقف من حين إلى آخر عندما يتطلب التعبير حركة جسمانية معينة.. وعندما تصل درجة التشويق فى الجمهور إلى أعلى مستوى، يتوقف فجأة ويترك المكان تاركاً بطلته وجمهوره فى غاية الحرج... ويظل فضول المستمعين معلقاً فيعودون فى اليوم التالى وفى الساعة نفسها ليسمعوا بقية الحكاية^(١٣).

استخدم الرحالة ومحرورو (ألف ليلة) هذا الوصف مراراً فى القرن التاسع عشر، كما أثارت ملاحظة على مخطوط لـ (ألف ليلة) اهتماماً كبيراً، واستشهد بها فى «ذخائر شرقية» (مجلة فصلية لم تعمر وكانت مخصصة

القراءة «الجادة»، وإن لم تكن بدرجة الجلية نفسها التي نلاحظها في المواضع الدينية^(١٣).

■

نتج عن الاهتمام المتزايد بالأدب الشرقي، وبمزيد من المعلومات عن الشرق، تطور القصة الشرقية في القرن التاسع عشر، مع عناية خاصة بتفاصيل «الزى» - كما قال بيرون. بدءاً من «فاتيكا» لبكفورد (١٧٨٦) حتى «لا لا روك» لتوم مور (١٨١٧)، تجد القصص الشرقي تشرأ وشعراً موثقاً بهوامش ومصادر كلها تثير في خيال القارئ صورة حائلة لأرض بلا حدود، لا فرق بين تركيا أو بلاد فارس أو الهند أو الجزيرة العربية؛ حيث الليالي دافئة والنجوم ساطعة والعندليب يشدو تحت القمر الفضى والنسيم يحمل شذى الورود العذب. ولقد زار بعض الكتاب، مثل بيرون، المنطقة التي أحيطت بكثير من الرومانسية والخيال، بينما اكتفى آخرون بالقراءة الموسعة في الموضوع.

نشر بيرون مذكراته في قصيدته المطولة «رحلة الفارس هارولد»، ونظم عدداً من القصائد تحت عنوان «حكايات تركية» تصف الشرق أكثر من أي كتاب رحلات؛ ألهمت صورة الشرق في «الجابر وعروس أبيدوس» و«القرصان» (١٨١٣ - ١٨١٤)^(١٤) خيال القراء لدرجة لا نستطيع فهمها الآن. ودهش بيرون نفسه من رد فعل القراء، حتى إنه عزا نجاحه الكبير إلى أن الجمهور في حالة «استشراق»، وكتب إلى الشاعر توماس مور: «أنا على الكتابة عن الشرق... فهذه هي السياسة الشعرية الوحيدة»^(١٥). وعمل مور بالصيحة، خاصة عندما عرض عليه الناشر لوتجمان مبلغ ثلاثة آلاف جنيه لكتابة «قصيدة بصحيم روكي» (ملحمة والترسكوت) في موضوع ذى طابع شرقي، وأبقى الناشر على هذا العقد لمدة ثلاثة أعوام، رغم أن «الوقت لم يكن مناسباً للشعر»، في أخريات الجروب النابليونية^(١٦). والذي

وفرنا على التأثير الدبلوماسي على الحكام الشرقيين، الذين تقع أراضيهم على الطرق القصيرة إلى الهند. وقد أسفر كل ذلك عن زيادة مطردة في عدد الرحالة الإنجليز إلى الشرق. فالمسافر - سواء كان جندياً أو دبلوماسياً أو أرسطوقراطياً شاباً في رحلة تشقيقية - كان من دأبه أن يدون ملاحظاته تمهيداً لنشر أخبار رحلته في مجلدات ثقيلة مايلث أن يتلقاها جمهور القراء بنهم في تلهفهم على أي معلومات جديدة عن «الشرق».

ساد الاستشهاد المطول بكتب الرحلات وعرضها وتلخيصها في دوريات العصر على نطاق واسع. وإذا لم يقرأ القراء الكتب نفسها، كانوا يستطيعون أن يقرأوا مقتطفات مطولة في «السجل السنوي» أو في «مجلة الجنتلمان» أو أية دورية أخرى. وكما يقول و. س. براون:

«إنه من المستحيل أن نفتح عدداً واحداً من أي دورية في ذلك الوقت ولا نجد عرضاً نقدياً أو ذكراً لرحلة سفر جديدة إلى الشرق الأدنى»^(١٧).

أفردت اثنان من أكبر المجلات النقدية في القرن التاسع عشر، وهما «الإدبرة» و«الكوارترلي»، مكاناً مهماً لعرض الكتب أو بالأحرى ملخصات لكتب الرحلات الضخمة التي كانت تصدر في تتابع سريع. ورغم اختلاف المجلتين سياسياً، فإن حكم كتابتهما وتقييمهم الأدبي كان محافظاً بالتساوي. «الإدبرة» التابعة لحزب «الويج» كانت تبدي اهتماماً بهذه الرحلات، مثلها في ذلك مثل «الكوارترلي» التابعة لحزب «التوري». وعرضت دورية «الإكلكتيك» أسباباً أخرى للأهمية التي أولتها لأدب الرحلات، فاعتبرت كتب الأسفار من نوع الأدب نفسه المسموح به من قبل التشيريين المتحمسين، وأدرجت مع كتابات «التوازيخ» على أنها نوع من

مونتاجو أوصافاً مشيرة للاهتمام. اعتنق أناسازياس الإسلام ليهرب من ورطة مع امرأة يهودية ثرية، وذهب إلى أزمير ومصر وبغداد حتى إنه حج إلى مكة المكرمة وأورد أخباراً كثيرة عن الحركة الوهابية في الجزيرة العربية، وعن أصول الحكم في مصر وغيرها من ولايات الدولة العثمانية، وهي معلومات صحيحة في مجملها، ويعمل في خدمة أحد بكوات مصر، فينبهه بتزويجه من ابنته الكبرى، فيعطيه هذا الزواج الفرصة ليصف الحياة الأسرية في المجتمع الشرقي.

حققت (أناسازياس) نجاحاً كبيراً، ليس فقط بسبب ما تورد من المعلومات، ولكن - أكثر من أي شيء آخر - بسبب شخصية بطلها البهرونية (متأمل أسمر ومريد الوجه) وبسبب بلاغة لغتها، عزا النقاد تأليف تلك الرواية الطويلة إلى ييرون، وعقدوا المقارنات بين (أناسازياس) و (دون جوان)، وكان من الواضح أن ييرون يكن إعجاباً شديداً لـ (مذكرات يوناني) فأخبر ليدى بلستجون:

«... أنه بكى بكاء مرأ عند قراءة صفحات كثيرة منها لسببين: أولاً، لم يكتبها هو، وثانياً: لأن هوب كتبها... وهو على استعداد أن يتخلى عن أكثر قصصين له شبيهة لدى القراء، لو أنه مؤلف أناسازياس»^(١٩).

كان توماس هوب (١٧٧٠ - ١٨٣٠) مصرفياً ثرياً من أصل هولندي، «قضى ثمانى سنوات بعد بلوغه الثامنة عشرة من عمره في أكبر جولة من الرحلات على طريقة الشباب الأثرياء فدرس فن العمارة في تركيا ومصر وسوريا واليونان وصقلية وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وألمانيا وإنجلترا»^(٢٠)، ثم قام بعدها بزيارتين إلى اليونان ومصر، ولكن المادة التي استمدتها للقصبة اقتصرت على جولته الأولى. وبعد قليل، وضع نهاية للشاعرات القائلة بأن

شجعهم على ذلك غالباً هو أن الناشر جون موراي باع في ١٨١٤ عشرة آلاف نسخة من «قرصان» ييرون فور صدور الكتاب.

كانت هناك بعض الأصوات المعارضة لصراحة الشرق، فيمناسبة (للا روخ) كتبت مجلة «بريتش ريفيو» تشير إلى ييرون من طرف خفي:

«هؤلاء الألبان والفرس واليونانيون والأتراك التمساء إنما يظهرون أبطالا على صفحات شعرائنا الأبيقوريين السقيمة، أما في الواقع فلا يمكن لأي رجل إنجليزي «جنتلمان» محترم ذى عادات نظيفة أن يتحمل رفقة أي فرد منهم»^(٢١).

نشر توماس هوب في ١٨١٩ (أناسازياس: مذكرات يوناني)^(١٨)، وهي تجمع بين تفاصيل رحلات حقيقية ومشاهد خيالية رومانسية على غرار (حكايات تركية) لبيرون. وقد نشرت في بادئ الأمر دون اسم الكاتب، وفي مقدمة للمحرر قدمت القصص على أنها وصف لتلك «الأقاليم التي زانها الإغريق في الماضي ويشوهدا الأتراك في الحاضر»، وكان المحرر متأكداً من أن الرواية:

«قد تضيف معلومات عن موضوع شيق، ليس فقط بتقديم صورة للعادات القومية، بل من خلال الملاحظات الجغرافية والتاريخية الكثيرة التي لا توجد في أي مكان آخر.. وقد سردت بعناية دقيقة واهتمام بالحقيقة».

احتذى توماس هوب في تشكيل حياة أناسازياس، بطله الهاليم المتشرد، مثال جيل بلا البيكانو: الخادم والصيدلي والسجين والجندي والأفاق الذي قادته حياته المتنوعة إلى كافة أنحاء وعوالم الإمبراطورية العثمانية، مع وصف مفصل لحياة الرعايا فيها سواء كانوا زلّاء السجون أو التجار المسيحيين المغلوبين على أمرهم في غلطة وبيرا، الذين كسبت عنهم ليدى ماري روتلي

استرعت الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) انتباه ناقد مجلة «الكوارترلي» الذي أبدى تقديره لقصد المؤلف:

«لقد عرّضنا هذه الأعمال الصغيرة لاختبار صعب، بخصوص درجة مطابقتها لأنماط السلوك والصفات الشرقية، كما دعانا المؤلف نفسه في المقدمة التي بدأ بها الرواية... وهكذا نطالع صفحات ألف ليلة ونعجب أن المؤلف عمل على تطابق ما يلقاه البطل في سيرة حياته وطبيعة مغامراته ومعارفه، وعادات وأحاسيس وآراء بلده، تطابق هذا كله مع نماذج الحياة اليومية للشرق كما وردت في تلك الحكايات التي تشكل سجلاً فلذا لأنماط السلوك الأسبوعية»^(٢٣).

كان مؤلف (حاجي بابا) هو جيمس جومستين مورى (١٧٨٠ - ١٨٤٩)، رحالة ودبلوماسي إنجليزي قام برحلتين إلى بلاد فارس حيث عمل سكرتيراً للسفارة البريطانية بين عامي ١٨٠٨ و ١٨١٢، كما صاحب أول سفير فارسي إلى بريطانيا في طريقه إلى إنجلترا في عام ١٨٠٩. وكان على اتصال دائم به ومقر إقامته أثناء إقامته في لندن، وعاد إلى فارس مصطحباً معظم معاوني السفير الفارسي، الذين تكررت شكاواهم بسبب طبيعة الجو الإنجليزي، وأقام في فارس بضع سنوات أثناء رحلته الثانية؛ حيث كان المسؤول الأول في السفارة البريطانية عقب عودة السفير سيرجور أوزلي. وعقب عودته نشر مورى - مثله مثل من سبقوه من موظفي وزارة الخارجية - مجلدين من كتب «الرحلات»؛ حيث أورد تفاصيل رحلته متضمنة خرائط ورسومات ومعلومات تفيد القارئ الإنجليزي المتعطش إلى أخبار تلك البلاد^(٢٤).

رغم أن (حاجي بابا) تغطي كثيراً من الأماكن والوقائع المذكورة سبقاً في «الرحلات»، فإنه كتاب ذو طابع مختلف يقوم البطل الإيراني حاجي بابا نفسه بدور

بيرون هو المؤلف، عندما نشر اسمه على الطبعة الثانية في عام ١٨٢٠.

واستمر الكتاب في جذب القراء المعجبين طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٢٥)، لم فرغ الاهتمام بالمعلومات الأساسية التي قصدتها المؤلف بنشر روايته أصلاً، ولم يعد أمثال شخصيات بيرون - الكافر أو القرصان أو الطريد العابس - نموذجاً أدبياً سافداً. إلا أننا نذكر (أناستازياس) اليوم لأنها كانت النموذج الذي احتداه مؤلف رواية تجوال شرقية كانت أكثر إيجازاً وبقاء على الساحة وهي (حاجي بابا) (١٨٢٤) (٢٦).

*

كان جون موراي أيضاً هو الذي نشر (مغامرات حاجي بابا الأصفهاني) في عام ١٨٢٤. وفي مقدمة طويمة يمين المؤلف - الذي استلهم توقيع «برجرين برسك» - علاقة الكتاب بـ (ألف ليلة)، على أساس أن كتاب (ألف ليلة) يعطي «أصبح صورة للشرقيين». وعن حكايات (ألف ليلة) من حيث هي صورة لمصادات وطريقة حياة الشرقيين عامة يقول:

«... رغم أن الحكايات بترجمتها وضمت في قالب أوروبي وتم التخلص من التكرار الممل فيها... فإن قليلين سيفهمونها فهماً كاملاً إذا لم يكونوا قد عاشوا فترة من الوقت في الشرق».

لتحقيق هذا الغرض، يلزم القارئ الأوروبي كتاباً «على غرار صورة الحياة الأوروبية في رواية (جبل) من تأليف لوساج» يكون في مقدور المؤلف «أن يجمع الحقائق والروايات من الحياة الفعلية ويرسم صورة الطبقات والفئات المختلفة التي يتألف منها المجتمع المسلم».

«... دون شك، إن «أناستازياس» عمل يجمع بالقوة والحيوية، ولا نجد في هذه الرواية ذات التعبير الهادئ البسيط أماناً ما يمكن أن يتحدث أو ينافس طفرات الصور الرائعة واللغة الجميلة وتلك الأوصاف الشعرية الحية للطبيعة، وذلك الرسم الراعي والساحر للشخصيات التي تمثل الجاذبية الخاصة لمؤلفات ميتر هوب».

وحقيقة الأمر، أن صفتي «الهدوء» و«البساطة» في (حاجي بابا) كانتا وراء بقائها واستمرارها على رفوف المكتبات، بينما غابت «أناستازياس» الأكثر حيوية في غياهب النسيان. سجلت (حاجي بابا) بعد الاستقبال غير الحافل في البداية، نجاحاً لا نظير له في تاريخ هذا النوع من القصص، فظهرت لها طبعات عدة قبل نهاية القرن التاسع عشر، ولا تزال تظهر لها الطبعات والتعليقات حتى اليوم، كما ترجم الكتاب إلى الفرنسية والألمانية وحتى الفارسية. وبالطبع نار غضب الإيرانيين بسبب صورتهم في هذا الكتاب، لأن «حاجي بابا» مثل غيره من مشاهير المحتالين كاذب وضيق وجبان وسارق، ومن الغريب أنه اعتبر من قبل القراء الأوروبيين نموذجاً للرجل الفارسي، ثم اتخذ بعضهم نموذجاً للشرقي عامة.

قدم الباحث الإيراني عباس ثافاسولي جزءاً مفصلاً من طبعات كتاب (حاجي بابا) وترجماته في كتاب (الاجتماع الإيراني وعالم المشرق)، وهو يعجب من أولئك الكتاب اللعين:

«يستندون إلى أحداث متفرقة وخارجة عن المألوف ليسيروا فكر موزي، ويقنعون القراء بأن موزي يقدم صورة واقعية للأمة الفارسية في حاجي بابا، ولا حقيقة غير ذلك» (٢٥).

الراوى، وهو محتال ذو جاذبية مؤثرة يستهل حياته بالعمل في دكان أبيه الحلاق، وينتهي في الفصل الأخير بأن يعود إلى أصفهان، مسقط رأسه، مندوباً للحكومة، تخول له السلطة بمقتضى فرمان شاهاني لجباية الرسوم والهدايا باسم الشاه. وتقوده حياته المتقلبة إلى كل أجزاء فارس من خيام البلو الغزاة من الترحله حتى الحرم المقدس في مدينة «قم». ويقدم الجزء التالي «حاجي بابا في إنجلترا» (١٨٢٨) قصة رحلة حاجي إلى إنجلترا وإقامته هناك وعمله سكرتيراً للسفير الإيراني ميرزا فيروز.

لم تلق هذه القصة نجاحاً كبيراً فور نشرها للمرة الأولى، وباستثناء كلمات التقدير في مجلة «الكوارترلي» التي ورد ذكرها، اشتملت المروض النقدية الأخرى (reviews) على نقد شديد، وأصر ناقد مجلة «بلاكوود» على أن العمل، ليس فقط تقليداً لـ (أناستازياس)، بل إن توماس هوب هو مؤلف (حاجي بابا).

وعلى حسب قول موزي نفسه، فإن الكتاب لم تطبع منه طبعة ثانية حتى ١٨٢٨، ولم يعتبر بيع الطبعة الأولى دليل نجاح لأنه:

«في إنجلترا تستنفذ المكتبات وجميعيات القراء وحدها الطبعة الأولى، سواء قرئ الكتاب فعلاً أم لا، بينما تبقى الطبعة الثانية تزحم رفوف المكتبات» (مقدمة «حاجي بابا» في إنجلترا - ١٨٢٨).

تعرض الكتاب إذن لمقارنات مجحفة مع (أناستازياس)، وفي أسوأ تعليق، قيل إنه «تكرار هزيل لما قرأناه بقلم ميتر هوب في صورة أكثر قوة وتأثيراً» (مجلة «بلاكوود» ١٨٢٤).

وحتى مراجع مجلة «كوارترلي» - رغم تقديره للكتاب - كان له الرأى نفسه فيه:

وتعجب الأستاذة مرزیه جیل من تمسک کتاب الغرب بـ (حاجی بابا) :

«ما زال الغرب إلى يومنا هذا عاجزا عن التعامل مع فارس إلا تحت تأثير هذا الحلاق الأصفهاني، الذي ظهر في رواية خيالية منذ أكثر من مائة عام ولا يزال حاضرا يرفض أن يختفي، فوجوده يسبغ على صرامة المحادثات الدبلوماسية وجديتها نوعاً من الجنون، ويكاد العقل الغربي ينفجر بالهستيريا، عندما تظهر على محله سمة من سمات حاجي المروعة، وليس هذا عدداً لنا نحن أهل قارس المحدثين» (٢٦).

يكنن نجاح (حاجی بابا) في تقليد موروي البارع للأسلوب والصيغ الشرقية، ويستخدم الكتاب الأحداث والشخصيات المذكورة من قبل في (الرحلة الثانية عبر فارس) .. (١٨١٨)، ولكن السرد على لسان حاجي نفسه يحافظ على الإيحاء الوهمي بالنسبة إلى جنسية الراوي. تقاعد موروي عن الخدمة في السلك الدبلوماسي واستقر في إنجلترا وكرّس حياته للكتابة، وكتب فيما بعد «قصصاً شرقية» يشار إليها على أنها «من تأليف كاتب حاجي بابا»، إلا أنه لم يحقق أبداً مثل ذلك النجاح الكاسح لروايته الأولى. نشر الجزء التالي (حاجي بابا في إنجلترا) عام ١٨٢٨، ولكنه أقل براعة واستعاضاً من (حاجي بابا) نفسها، وأما قصص «الزهرين زهراب» ١٨٣٢ و«عائشة» ١٨٣٤، و«ميرزا» ١٨٤١، و«مسلمة: قصة فارسية» ١٨٤٧، فقد لفها النسيان، كما نستحق.

حاول موروي في (ميرزا) أن يقدم محاكاة لـ (ألف ليلة) في سلسلة من الحكايات التي يرويها شاعر البلاط «ميرزا» للشاه، وهي سلسلة من النواتر وحكايات داخل حكايات ألفها لتسليّة الملك:

«بلغني أنه أثناء رحلات الشاه التي كان يقوم بها على ظهر جواده، سواء لمهمة حربية أو رحلة صيد، كان يستدعي الشاعر للتجail على ملل الطريق، ليسليه بحكايات، يؤلفها ويرويها في لحظتها، ويكيف طبيعتها ومسارها حسب ظروف الوقت الراهن. ولقد استرعى هذا الموقف انتباهي باعتباره مثلاً للحياة الشرقية، ولسلطة الملك الشرقي، الذي يأمر بحكاية تروى مثلما يأمر ببناء قصر» (٢٧).

ورغم أن موروي يحتفظ بالقشور السطحية «للقصّة الشرقية»، ويحاول أن يعترز صورة مفصلة «للعادات والتقاليد» في ثلاثة أجزاء، فإن المجموعة برمتها لا ترقى إلى مستوى (حاجي بابا).

وفي (الزهرين زهراب) حقق موروي بعض النجاح فصدرت طبعة ثانية للرواية، ولكن قيمتها في تصوير الشخصيات أو وصف أنماط السلوك لم تستمر كما توقع في البداية، وكل ذلك بسبب فقدانه الأساسي للتعاطف مع الإسلام. في حديثه عن شخصية البطل والبطلة، يكتب ملحوظة ذات مغزى:

«.. إن المبادئ التي تحكمهما لا تأتي من عقيدة القرآن، ولكننا نجد في كثير من المتحمسين لأى دين مغلوطة درجة من الرقى لا نعرف مصدرها يبدو أنها يلجأ من الدين الحق» (١).

كيف إذن نفسر النجاح الكبير والمستمر لكتاب واحد فقط وسط ذلك الإنتاج الأدبي الوفير؟ هل كان هناك «ميرزا حاجي بابا» حقيقي استخدم موروي مذكراته كما ورد في «الرسالة التمهيلية»؟ توجه مرزیه جیل انتباهنا لشخصية آبي الحسن، المبعوث الفارسي في القسطنطينية ثم السفير الفارسي في بريطانيا. أما حياته كما دونها موروي في (الرحلة عبر فارس) عام ١٨١٢، فكانت

ببصيرة نافذة إلى أسلوب الحياة في قطاع معين من المجتمع الفارسي؛ حيث لا يتحرك هو في نفاقه، وبما أنه لا يملك الفرصة في بدء حياته لرؤية الجزء المخصص للحرير في بيت رجل من عليّة القوم، ليروى للقرّاء قواعد السلوك، يلتقي بزنب، جارية زوجة الطبيب التي تزود بالتفاصيل بطريقة طبيعية للغاية، فتأخذه في جولة في حجرات سيدتها أثناء غيبتها، وبأني الوصف كأنه من قلب صفحات (ألف ليلة وليلة) :

«في البداية ذهبت إلى حجرات الخانوم (الهائم) نفسها وهي تطل على حديقة عبر نافذة كبيرة - ضلفتها مصنوعات من الزجاج الملون، ويقع مجلس السيدة المتحد في الركن، يمتاز بسجادة سمكة مطوية مرتين ووسادة كبيرة من الريش مكسوة بقماش مقصب وفات شراطين، وعليها غطاء رقيق من المسلمين. وبالتقرب من هذا المقعد مرآة مزينة برسومات جميلة، وصندوق يحتوى على أنواع شتى من الأشياء الغريبة المثيرة، كحلّ للعين ومعه المروء الذي يستعمله للكحل، وحمرة خلود من الصين، وأحذية تربط بالساعد، وتوزّقى، وهي حلى تشبك بالشعر وتقلد على الجبهة.. وبالتقرب من ذلك المجلس جيتار ورقّ.. وفي ركن آخر ترى زجاجات عدة من النبيذ الشيرازي، واحدة منها قد سدت فوهتها (زهرة) فيبدو أن السيدة شربت منها هذا الصباح»^(٢٩).

وزينب هي موضوع قصة الحب بالرواية، ولكن علاقة الحب تنتهي فجأة عندما يعجب الشاه في إحدى زيارته لطبيبه بالجارية الشابة، فترسل بسرعة إلى القصر، ويصف الراوى فرحة زينب بإعجاب الشاه بها، وانتهاجها بمغادرة منزل الطبيب، ثم إعدامها المأساوى إثر انكشاف

متنوعة وغنية بالأحداث مثل حياة حاجى بابا، ولكن تحركاته كانت تتم دائما في مستوى اجتماعى أعلى من حاجى، وتعتقد مرزیه جيل أن موروى شجعه على «أن يروى مغامراته السابقة ثم سجل المغامرات الجارية أثناء حدوثها».

كشف عباس تافاسولى النقاب عن شخصية باسم حاجى بابا أفشار، أحد طالبين فارسيين حضرا إلى لندن في أكتوبر عام ١٨١١، لدراسة الفن والطب، وعاش حاجى بابا هذا في لندن مدة تسع سنوات يدرس الطب على حساب ولي العهد الفارسي، وأصبح طبيبه الخاص عقب عودته إلى بلاد فارس، وكان لوروى تعاملات كثيرة مع الرجل، كما هو واضح في الوثائق الموجودة في إدارة المحفوظات بلندن^(٢٨)، وفي الوقت نفسه لا يعتقد عباس تافاسولى أن حاجى بابا كتب الكتاب لأن الرواية تمثل «إهانة مباشرة للثقافة الفارسية».

وسواء كان النموذج الأملى حاجى بابا أفشار أو ميرزا أبّا الحسن، فإن موروى أبدى عناية كبيرة بمنصر الاحتمال في القصة، وهي سمة لم يستطع أن يحافظ عليها في إصداراته التالية بما فيها (حاجى بابا في إنجلترا). فالبطل في (حاجى بابا) الأصلية ليس دمية يحرّكها المؤلف بافتعال حتى تسنح له الفرصة لتقديم مشهد جديد، بل هناك دائما سبب وجيه للتغير في مهنة حاجى أو مقر إقامته. وغالبا ما يكون السبب خلده أو احتياله في أمر ما، فيؤجج به انكشافه في محنة جديدة ويدفعه ذلك إلى إعلان نية التوبة، ثم يبحث عن مهنة جديدة ومكان جديد بطبيعة الحال، لينسى سريعا تمهلاته بالصالح.

عندما يريد المؤلف أن يأتى بمشاهد أو وصف لأماكن لم يكن في مقدور البطل أن يراها، فإن الحكاية داخل الحكاية دائما وسيلة قريبة التناول؛ فمثلا يروى رفیق سفر على الطريق تاريخه لحاجى، وهذا يمنه

فعاد لين إلى مصر ليقضى سنة ونصفاً حتى يعده للنشر منفصلاً، وكانت النتيجة هي ذلك العمل العظيم الذى حفظ صورة تفصيلية للحياة العربية فى مصر فى نقطة تاريخية محددة، قبل أن تودى التكنولوجيا الحديثة إلى إحداث تغيرات هائلة فى حياة شعب «من أكثر الشعوب العربية صقلاً» كما وصفه لين. لقد غير دخول السكة الحديد فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر من معالم البلدة، كما جلب العلم الأوروبى الحديث والمعدات والسلوك إلى نطاق حياة المصريين المحدثين.

«ما قصدت إليه بالدرجة الأولى فى هذا العمل هو الصحة والدقة، وأؤكد للقارئ بلا تردد أننى لم أعمد وإعيا إلى إضفاء التشويق على أمر روتينه، ولم أتجاوز الحقيقة قيد أنملة».

هكذا كتب المؤلف فى تقديمه للطبعة الأولى، وكان لين مؤهلاً لهذا العمل من خلال معرفته اللغة العربية واتخاذ الزى الوطنى، وإقامته بمينا عن حى الأفرج فى القاهرة، وقد تعامل مع تلك الثقافة الغربية باهتمام واحترام، ولابد أنه وجدها ملائمة إلى حد ما، لأنه احتفظ ببعض العادات التى اكتسبها فى مصر عندما عاد إلى إنجلترا (٣٢). إلا أن النخبة المتنافرة الوحيدة فى الكتاب تظهر فى الصورة الكاريكاتيرية التى رسمها لمعلمه أثناء فترة إقامته الأولى بالقاهرة، فوصفه للشيخ أحمد مع تهكم ساخر لا يتسجم مع الكتاب باعتباره «كلاً» فتظهر الكاتب فرداً «من الخارج» يكتب مادة مثيرة لقرائه.

أقر لين على مفض، فى المقدمة، بوجود مثاليين احتذى بهما، الأول كتاب الأخوين رسل عن «حلب» الذى يورد معلومات قيمة وإن لم تكن فى تنظيم كتاب لين، إلا أن رسم للموسيقيين وملابس وزينة النساء يعد

أمر علاقتها بحاجى. ويقدم لنا المؤلف هذا كله بطريقة فنية تقتصد فى الوصف ولا تتجح إلى عاطفية باكية مفرطة بما تجد عادة فى القصص «الشرقية» المنحولة عندما تعرض موضوعات مشابهة.

■

كان اهتمام القرن التاسع عشر بعادات الشعوب الأجنبية وأساليب حياتها فى الشرق الأدنى والبعيد لا تزال تغذيه مطبوعات مختلفة تتراوح من الحياد إلى التعصب المفض. وروى المبشرون فى الهند روايات «مفرعة» عن حياة «الهندوس الوثنيين الجهلة» ومعتقداتهم وعماساتهم، ولكن كان وصف مسلمى الشرق الأدنى أكثر تعاطفاً حتى ذلك الوقت، فلعل شعبية (ألف ليلة) و«القصة الشرقية»، إلى جانب تزايد نتاج أدب الرحلات إلى الشرق الأوسط، يفسران اختلاف النظرة إلى تلك الثقافة الأجنبية؛ وقد وصل عدم التحيز فى تصوير السلوك والعادات الإسلامية إلى ذروته فى كتاب إدوارد لين عن المصريين المحدثين (١٨٣٦) (٣٠)، تمييزاً لهم عن قداماء المصريين.

كان لين (١٨٠١ - ١٨٧٦) يبلغ من العمر ٢٤ عاماً عندما هبط إلى مصر، وتابع الروتين المعروف لمن سبقوه من الرحالة فى البلدة؛ يسافرون إلى أعالي النيل، ويسجلون وصفاً للأماكن التى شاهدها ورسومات تقريباً صحيحة لأثار مصر القديمة. انضم لين إلى روبرت هاى وعدد من الفنانين كانوا يرسمون الآثار والمشاهد فى صعيد مصر، واستمر فى دراسته بصورة جلية، كما جمع معلومات عن السكان المحدثين الذين كرس لهم غيره من الرحالة صفحات قليلة، وعقب عودته إلى إنجلترا فى ١٨٢٨ فشل فى العثور على ناشر لينشر له مصنفاً ضخماً - (وصف مصر) - فى ثلاثة أجزاء (٣١) عاد بها، وبعد خمس سنوات أبدت (جمعية نشر المعرفة المفيدة) اهتمامها بالجزء الذى يخص السكان المحدثين،

تمهيدا لصور لين الدقيقة. ويزعم لين أن ألكسندر وباتريك رسل:

«لم يكونا على علم كاف باللغة العربية لفحص بعض النقاط المهمة التي كان يتطلب أن يتاولاها طبقا لخطة الكتاب».

ثبت عدم صحة هذه المقولة عند تحليل هذا العمل الشيق، وكان مسموحا لكل من الكسندر وباتريك رسل أن يرتدى الزي التركي في حلب، ولكن لين يفترض أنهما كانا معروفين بما يتمتعن معه أن «يقيا على التخفي» الضروري لاقتحام المراسم الدينية، وهذه ملاحظة تبين أن لين كان ينظر إلى نشاطه على أنه «تخف» أو «تكر». والنموذج الثاني - وقد صرف لين النظر عنه في حاشية بالمقدمة - هو «مقال في وصف عادات السكان المحليين بمصر» لشابول، المنشور في أحد أجزاء كتاب (وصف مصر) ١٨٢٢ (٣٣)، الذي وضعه علماء الحملة الفرنسية على مصر، وبذهب لين إلى أنه «في الأغلب وصف لعادات وسلوك حكام المصريين المتطبعين من المماليك»؛ لذلك اعتبره يساوي فقط ثلث كتابه. والواقع أن شابول كان متركا وجود هذا الفارق، ففي الفصل الأول يقدم «نظرة سريعة على المناخ والسكان والعادات في مصر» فيقدم تفاصيل عن الطبقات والأديان المختلفة للسكان، و«وصف الأقباط والعرب» بصفة خاصة، والمماليك والأجانب المقيمين بمصر، أي أنه لم يخلط بين المماليك والمصريين الأصلاء.

في الحقيقة، كان مقال شابول هو المثل الذي احتذى به لين في ترتيب معلوماته وتصنيفها، وهو عامل مهم جدا في نجاح الكتاب، وما اعتبره إدوارد سعيد «الإنجاز الرئيسي لعمل لين»، وعزاه خطأ إلى مثال الرواية في القرن الثامن عشر:

«من ناحية الشكل، فإن (المصريين المحليين) تتبع التقليد الروتيني للرواية في القرن الثامن

عشر مثلاً، أي رواية لفيلدنج.. عرض لين للمادة مرتب ترتيباً زمنياً يأتي في أطوار، وهو يكتب من موقفه باعتباره مراقباً للمشاهد التي تتبع الأطوار الرئيسية في حياة الإنسان، والنموذج في ذلك هو النمط السردى، كما في (توم جونس) الذي يبدأ بمولد البطل ومغامراته وزواجه ثم يماته (٣٤).

كان النموذج في الحقيقة هو «العمل الفرنسي»، حيث يتناول الفصل الثاني «الإنسان في مرحلة الطفولة والتعليم الأولى». والفصل الثالث «الإنسان في مرحلة المراهقة وسن النضوج - المعاملات المدنية والأسرية». والفصل الرابع يتناول «الإنسان في مرحلة الشيخوخة حتى للمات».

ويعترف لين بكتاب واحد في نظره:

«يقدم صورا بديعة عن عادات العرب وسلوكهم، خاصة المصريين، وهو كتاب ألف ليلة وليلة».

ولو وجدت ترجمة جيدة بهوامش تفسيرية مفصلة لـ (ألف ليلة) لما كان هناك داع لأن يكتب لين كتابا عن عادات المصريين العرب وتقاليدهم، ورغم أن لين يبدى إعجابه بـ (ألف ليلة) فإنها بالنسبة إليه تقدم أمثلة للعادات العربية، فنظرته إلى الموضوع بعيدة تماما عن الخيال أو الإبداع؛ إذ يتقمص شخصية رجل العلم المراقب للظواهر طيلة الوقت، فلا يغير بستره الحميدة للامثلة الموضوع، وفي الجزء الأخير من فصل عن الحياة الأسرية للطبقات الاجتماعية السفلى، يخبر القارئ:

«... عندما يكشف فلاح خيانة زوجته، فإن زوجها هذا أو أنصاها يلقي بها في النيل ويرط حجرا في رقبته أو يقطعها إلى أجزاء ويلقي بجثتها في النهر، وفي غالب الأحيان

أخته المؤرخ ستانلى لين بول فيما بعد ونشرها منفصلة عن الحكايات تحت عنوان (المتجمع العربى فى العصور الوسطى) عام ١٨٨٣م (٣٥). وقد قدمها ستانلى لين بول على أنها ملحق «للمصريين المحدثين» إذ صنف تلك الحواشى والهوامش تحت عناوين مثل: «الدين»، «النساء».. الخ. وفى المقدمة أورد المؤرخ آراء لين بخصوص استمرارية الحضارة العربية من العصور الوسطى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا يفسر كيف توضع حكايات هارون الرشيد فى بغداد بصورة من حياة أهل القاهرة فى القرن التاسع عشر. وكما هو الحال فى (المصريين المحدثين)، تتراوح المعلومات التفصيلية من موضوعات جادة مثل العلوم الشيطانية، وعلوم الكون ومراسم الموت، إلى تسريحات شعر النساء، وكلها تلى تحت عناوين مناسبة.

من المؤكد أن لين استعان فى جمع مادة كتبه بمصادر جيدة للمعلومات أبحاثه على معرفة ترتيب وإدارة حجرات إقامة النساء فى البيوت المصرية، وما يخص النساء من ملابس وأدوات زينة، والتقاليد المتبعة فى الزواج وحتى الولادة! كان لين يطلع على أهل بيت الرسام روبرت هاى، وكان هذا متزوجا من يونانية ومقيما منذ فترة طويلة بمصر، وأثناء زيارة لين الأخير لمصر (١٨٤٢-١٨٤٩) - وقد أصدر بعدها طبعته النهائية لـ (المصريين المحدثين) ١٨٦٠ - صحبته أخته وزوجه نفيسة، وهى فى الأصل جارية يونانية أهداها له هاى فى زيارته الأولى للقاهرة (٣٦).

فى الوقت الذى كان فيه لين يوفق مذكراته وملاحظاته عن المصريين المحدثين فى بيت استأجره بالقاهرة ١٨٣٣-١٨٣٤، استأجر إنجليزى آخر بيتا من صاحب العقار نفسه، ويدعى عثمان، وهو من أصل اسكتلندى، وكانت المستأجر الجديد من نخريجي «إيتون»

يعاقب الوالد أو الأخ ابنة أو أختا غير متزوجة بالطريقة نفسها، إذا اتهمت بالاستسلام لعلاقة جنسية، ويصاب أهل المرأة بالخزي والعار أكثر من الزوج ويمانون من الاحتقار إذا لم يعاقبوا بالموت.

هذه النغمة الحيادية لا تتغير، سواء كان الموضوع الذى يصفه تمرشة لشربة أو فلاحه فقيرة يقطع جسدها وتلقى فى النهر، وتشهد على «الصحة والدقة» التى توخاها لين وكذلك الحياد فى ملاحظتها، إلا أن هذا الأسلوب لم ينفعه فى ترجمته لـ (ألف ليلة وليلة) التى أصدرها الناشر نفسه ١٨٣١ - ١٨٤١.

كانت ترجمة لين لـ (ألف ليلة) أول ترجمة كاملة للكتاب مباشرة من العربية إلى الإنجليزية، إذ كانت كل الترجمات الإنجليزية السابقة تعتمد على ترجمة جالان الفرنسية. استخدم لين مخطوطا حصل عليه فى مصر، وكانت لغته تعمد رأيه القائل بأن الحكايات مصرية فى الأصل. وحقت ترجمته نجاحا كبيرا لسببين: تهليل النص ليلائم القراءة «العالمية»، وتزويده بحواشٍ وفيرة ألفها لين لهذا الغرض، وكانت هذه الحواشى أكثر تشويقا للكثيرين من النص نفسه، لأن الحكايات فقدت كثيرا من سحرها تحت تأثير قلم المستشرق المدقق بكل نقله.

كانت ترجمة جالان على ما بها من أخطاء وخروج على النص الأصلى ذات سمعة تخريلية قوية، ولذلك جذبت جمهور القراء. أما ترجمة لين فتتواءم بنغمة إنجليزية واضحة لا تلائم قصص الحياة اليومية العادية فى بعض الحكايات ولا المبالغات الرومانسية فى بعضها الآخر.

أما الهوامش والحواشى التى أرفقها لين بترجمة (ألف ليلة)، فكانت ذات قيمة أكيدة، وقد جمعها ابن

يستدعي الراوى أمام قرائه كتابين لهما عنده مكانة خاصة منذ الصغر، وهما (الإلياذة) و(ألف ليلة)، ولكن لا يفسر هذا عن أى تعاطف مع سلالة من ألقوا الكتابين، وفى رأيه أن مستوى اليونانيين اضمحل بسبب طول فترة عصورهم السياسى للعرب، فالحقيقة أنهم لم يكتبوا أبدا (ألف ليلة)، وذلك لسماعه لحكاية شعبية تروى باليونانية على متن سفينة يونانية، وتذكره بحكاية مشابهة فى (ألف ليلة)، فتوصل إلى رأى مبتكر:

«... عندما حكفت على (ألف ليلة) بعد ذلك، داخلنى انطباع قوى أنها لا بد أن تكون قد ولدت من عقل يونانى. فيبدو لى أن هذه الحكايات رغم أنها تكشف عن معرفة كاملة بالأمور الآسيوية، فإنها تفيض بالحياة والنشاط، وعليها مسحة من الشخصية الأوروبية المفعمة بالإثارة والخفة، فيستحيل أن تتولد هذه القصص من عقل شرقى تجمد، فالشرقى - فيما يخص الإبداع - ما هو إلا جثة هامدة جافة وعقل محتط كالمرمى» (ص ٦٤).

من الصعب على أى قارئ شرقى أن يعجب بـ«إيشون»، ولكن من خاض فى كتب الرحلات الضخمة عن الشرق التى ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، سيقدر حينه وتفرد السرد عند كتّاب لك. كان سوق النشر ينجح بكتب المعلومات والأخبار إلى درجة أنه عندما قدم عالم دارس ورحالة مثل لين سجل أسفاره، اعتبرها الناشرىون باهظة التكاليف، وكان القراء بحاجة إلى شيء جديد. ومن هنا، كان الاهتمام «بالمعادن والتقاليد» فى كتب الرحلات. وعندما قدمها عالم متخصص فى (المصريين المحدثين)، لم يعد فى وسع أى رحالة أن يضيف جديدا، إلا أن ذلك الشاب

من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة من رجال الأعمال، وقد جاء ليختبر معدنه إزاء صعوبات الترحال فى الشرق، وبالفعل تغلب حسب روايته على مشاق الصحراء وقطاع الطرق من العرب، وكان له أن يتغلب على وباء الطاعون الخفيف، وأثناء مرضه مكث بمنزله بالقاهرة بقلب صفحات (ألف ليلة) بفتور، ويخفى عن خدمه حقيقة إصابته حتى لا يهجره، ولعل (إيشون) أى «من الشرق» (١٨٤٤) لكنج لك هو النقيض التام لكتّاب (المصريين المحدثين) رغم أن كليهما يعد خارج تراث أدب الرحلات المعتاد فى تلك الفترة.

أكرم لين نفسه بحياد صارم، وبالحذر، الزى الوطنى والمعدات الوطنية حتى يسمح له بالاندماج فى مجتمع المصريين المحدثين، وملاحظة كل تفاصيل حياتهم. أما كتّاب لك، فيتباهى بأنه لم يسجل إلا الانطباعات: «التي تلقاها بالفعل أثناء تجواله، باعتباره مسافرا عينا مشاكسا، لا يحمل إلا قليلا من التقدير لأفكار الناس الآخرين» (٣٧). وكان اعتداد كتّاب لك برأيه هو الذى أسيغ على الكتاب وحنه الفنية ومذاقه الخاص بما استثار إعجاب القراء جيلا بعد جيل. والكتاب فى واقع الأمر «رحلة وجدانية» عبر تركيا وسوريا وفلسطين ومصر. فغير أن الكتّاب هنا لا يشعر «بمواطف» أو «وجدانيات» من النوع المألوف فى هذا المقام؛ فهو مشغول بحصانه أو ناقته ومتهلف على تناول الشاي والخبز المحمص، عاكف على كشف الزيف فى عواطف وتخييلات قرائه، عن أشياء وأماكن ترتبط فى خيالهم بأبعاد تاريخية أو دينية.

وأولى تلك الأفكار الماطفية التى يسخر منها هى نظرة مواطنيه المثالية إلى اليونان بعد الاستقلال، إذ يجزم أن اليونانيين من رعايا السلطنة التركية أجدر بالثقة من اليونانيين الجدد بعد استقلالهم. وعموما حاز اليونانيون قدرا كبيرا من ائدراهم، لا يضارهم، فى ذلك إلا العرب، وهو يعتبر الأتراك مقبولين بسبب كيواسمهم وحسن تهللهم.

التفرق بين العشرين أو الثلاثين رجلا السمر الذين يجلسون ويصرخون في جانب، وبين الخمسين أو السعين امرأة وطفلاً الذين يصرخون ويطلقون صرخا مزعجا في الجانب الآخر» (ص ١٦٧).

المفروض أن كنج ليك كان يدون مذكراته عن أسفاره مخاطبا إليوت، وإيرتون الذي أصدر في العام التالي كتابه «الهلال والصليب». تحول فيه أسلوب كنج ليك المقلّب الحاد في إزالة زيف الأفكار الرومانسية عن الشرق، فأضحى يمثل موقفا منتظما من الاستعلاء على كل ما هو شرقي وإسلامي.

■

وقد اجتاحت الشرق الأدنى عدد هائل من الرحالة - عقب صعود الإمبريالية الأوروبية على حساب الإمبراطورية العثمانية - كان بعضهم لغويين بارعين قادرين على الاختلاط بالناس وملاحظتهم عن كثب مثلما فعل لين، ولكن يغالطهم طموحات استعمارية سافرة. جاء ريتشارد بيرتون «الجندي واللغوي والعالم والمكتشف... إلخ» إلى مصر في عام ١٨٥٣ في طريقه إلى مكة والمدينة، وكان هدفه «إزالة الحار عن المغامرة الحديثة، تلك البقعة البيضاء الكبيرة التي مازالت قائمة بغير اكتاف عند الأقاليم الشرقية والوسطى بجزيرة العرب» (٣٨). أقام بالقاهرة بعض الوقت، مستنكرا في صورة مسلم فارسي وطبيب «حكيم». وفي تقريره عن إقامته هذه، يذكر لين ويصحح ما أورده من معلومات في كل صفحة تقريبا، ولكن نغمته تختلف عن لين، فرغم أنه عاش في القاهرة كما فعل لين بعيننا عن المجتمع الأجنبي والمسيحي، ومارسا كل شرائع العبادة مثل المسلمين (بما في ذلك صوم رمضان)، فهو يروى كل هذا بأسلوب ساحر ويشرك القارئ معه في

الإنجليزى للمائد ضرب على وتر جديد عندما توجه بعينا عن:

«... كل تفاصيل الكشوف الجغرافية أو البحوث الأثرية، بعينا عن أى عرض ولعلم سلم ومعرفة بالدين»، وعن أى أمثلة تاريخية أو علمية، وعن أى إحصائيات مفيدة، وأى أبحاث سياسية.. وأى تأملات أخلاقية صائبة».

لم يدرك الناشر موسى أنه إزاء «تشارلد هارولد» جديدة، وفرض المخطوط، فأعاد كنج ليك كتابته ثلاث مرات خلال عشر سنوات، ثم اضطر في النهاية إلى أن يقطع ٥٠ جنيها تكاليف نشره، وحقق الكتاب نجاحا كبيرا، وصدرت له ست طبعات في العام التالي. سعد جمهور القراء بالأسلوب السهل المتفرد والمقلّب الذي حير الناشر، فقد كانوا بحاجة إلى راحة من كتب الرحلات الجادة التي طعموها سنوات عدة، وحلى لورد بيرون ينصبه في عملية «إزالة الزيف»، التي تابعتها الكاتب بلا هوادة على صفحات «إيشون». وفي فصل عن حياة ليدى هستر ستانهورب في جبل الدرزي، يروى الرحالة عن لقاءه بتلك «النبية الخفية» إنها كانت تقلد لشفة الشاب المخروى في حديث لورد بيرون، وكان قد زارها في معقلها (ص ٩٤). وفي وصف كنج ليك لتجربته الأولى في عبور الصحراء، يذكر حنين الفارس المقرب في الصحراء:

«أعتقد أن تشارلد هارولد كان سيحشر بالمثل الرهيب لو اتخذ من «الصحراء مسكنا»، ففي كل الأحوال لو أنه بنى أسلوب حياة للمغرب لما ذاق طعم العزلة، فالخيما مقسمة ولكن ليس للتفرق بين تشارلد و «الروح الجميلة» التي تقوده وترعاه وبين العالم الخارجى، إنما

«.. كان المنظر غريبا وفريدا فما أضعف عدد من حظي برؤية المقام المقدس! يمكنني القول صادقا إن من بين أولئك المتعبدن الذين تعلقوا بأكين بأستار الحرم، والذين ألصقوا قلوبهم النابضة بالحجر، كانت أحاسيس الحاج القادم من أقصى الشمال في لحظتها أقوى وأشد عمقا. كانت عواطفهم تجيش بالحساس الديني، وكانت نشوتى تضج بالاضطرار والرضا عن النفس».

يذكر اسم بيروت اليوم لفرجته الشهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، ويقول في مقدمته الجزء الأول إن «الترجمة هي النتاج الطبيعي لمحجه إلى مكة والمدينة»، ويضع تاريخ بدء خطته في الترجمة عند زيارة له إلى عدن في شتاء ١٨٥٢م^(٣٩)، ويذكر أنه كان يتحدث عن العرب والجزيرة العربية مع صديق قديم أهدى إليه الترجمة فيما بعد، واتفقا على التعاون «لإنتاج ترجمة كاملة متكاملة غير مزودة أو مشوهة للحكايات العربية العظيمة»، ثم يحكي بيروت عن موت الصديق وعن ظروف التأخير التي أدت إلى مرور أكثر من ثلاثين عاما قبل ظهور الترجمة ونشرها. وفي المقدمة نفسها يرسم صورة لنفسه على أنه رحالة وحيد في الصحراء يكافئ حسن ضيافة الشيوخ العرب له «بتلاوة بضع صفحات من حكاياتهم المفضلة». والعرش أنه لم يذكر هذا المشهد في ما كتبه عن رحلة الحج. وتعتبر ترجمته فعلا إنجازا كبيرا لولا اتهام الباحثين له بالسرقه من ترجمة جون بين، كما تعد الملاحظات والمقالة الختامية (في الجزء ١٠) إسهاما كبيرا في مجال دراسات (ألف ليلة). كان بيروت يحقر من شأن الترجمات السابقة فيما عدا ترجمة لين، وقد أضاف ست مجلدات من (الليالي الإضافية)، أعزها عن مخطوطة مصرية لـ (ألف ليلة) ومكتبة البودلين بأكسفورد، وتشتمل هذه الأجزاء على أكثر الحكايات

الإحساس المستمر بالجو التنكري، وتعامل مع «إخوانه» للسلمين باستملاء مكتوم، ليراقبهم خفية ويدون الملاحظات وقما يستطيع.

يبنى بيروت - باعتباره إنسانا مهتما ببناء إمبراطورية - إدراكه لأهمية مصر:

«إن المصريين يكرهون ويحتقرون الأوروبيين، ولكنهم ما زالوا يتوقون إلى الحكم الأوروبي. إن الدولة الأوروبية التي تفوز بمصر تفوز بكنز؛ فلها القدرة على الإنفاق على جيش من ١٨٠ ألف فرد مع دفع جزية باهظة، ومع ذلك يتبقى فائض من العائد. عندما تكون هذه البلد في أيدي أوروبية مستحكم في الهند وعن طريق قناة للسفن بين السويس والفرما ستفتح منطقة شرق أفريقيا بأكملها».

وللمعهد لهذا الحكم الأوروبي يقترح بيروت ضرب مقاومة العلماء أولا، ويوصي بنفى «لعمامة عشر من الشيوخ ذوي النفوذ في القاهرة، فهم متشددون، ولن يستجيبوا لصوت العقل»، وينصح بإعداد شبكة تجسس في المساجد خاصة أيام الجمعة، ووضع «حرس شرف على أبواب القضاة وشيوخ الإفتاء الثلاثة، وشيخ الأزهر». وفي تقريره عن مكة، يتأمل مكان احتلال بريطانيا «لأم القرى في الإسلام».

نشر بيروت أخبار رحلته في كتابه (رواية شخصية لرحلتي للحج إلى مكة والمدينة) عام ١٨٥٤. ولم يحقق الكتاب أى نجاح، لأنه لم يزد كثيرا عما كان يعرفه الناس عن الأماكن التي زارها. أما زيارته لمكة والمدينة، فلم تنف شيئا إلى ما كتبه برسهارت منذ أكثر من عشرين عاما. كانت لحظة مهمة في حياة بيروت أن يخترق مدن الإسلام المقدسة متكررا في شخصية «صاحب من الهند»:

بالاستعلاء وليس حماساً لدينه المسيحي: ويهلب كيرنان مؤلف كتاب (كشف النقاب عن جزيرة العرب) عام ١٨٣٧ إلى أنه:

«... في رأي هوجارث، اتسمت ديانة دوتي «بالإنسانية عموماً، يكن التقوى والاحترام العميق لأي عقيدة تعتمد على العقل». لم يكن يصلح أبداً أن يكون مسلماً حتى بالتكر، ولم يقدر أبداً الذين تظاهروا بالإسلام ليحققوا الاندماج في المجتمع مثل بيرتون».

ولم يحصل بيرتون بكتاب دوتي (رحلة في بلاد العرب الصحراوية) الذي صدر بعد انتهاء الرحلة بتسع سنوات، لأن هدف دوتي الأساسي في كتابه لم يقتصر على نقل معلومات عن تجربته في الجزيرة العربية؛ فقد كان له غرض أدبي يمثل على حد قوله في «إصلاح حال اللغة الإنجليزية التي تردت في بركة أسنة منذ عهد الملكة إليزابيث»؛ فعمد إلى إحياء أسلوب الكتابة بالإنجليزية بالعودة إلى لغة الإنجيل ولغة تشوسر وشكسبير وسبنسر. ويلاحظ هذا الأسلوب روايته للرحلة؛ فهو غني بالكلمات والتعبيرات القديمة، وترجمة الجمل العربية إلى المصطلح الإنجليزي أو الشكسبيرى تضافى على الأسلوب جمالاً وإبتكاراً؛ فيخرج الكتاب عملاً أدبياً قيماً إلى جانب أنه أدب رحلات مجمع، ينتج في نقل صمودات الحياة في الصحراء من خلال لغة ملائمة لشطط الحياة العربية؛ فيملأ السرد بكلمات عربية مكتوبة بالحروف اللاتينية ومصطلحات جديدة صاغها من اللغتين:

«يفحص العرب ناقة لكل فرس في السفر، فالفرس لا تأكل الحنطة، ودون الماء لا يمكنها العيش على حشائش الصحراء الجافة، فالحصان لا يجرى ويفقد الكثير من الرطوبة بالعرق، ولذلك لا يتحمل الجوع والعطش، فالفرس تكلف الشيخ بالصحراء

فحشا، وأهدى هذه الحكايات إلى أثناء مكتبة البودلين الذين أنعموا في إرضائه المخطوطة!

وتتضح خيبة أمل بيرتون بسبب عدم التقدير لعمله، وقلة احتفال أبناء وطنه بأثره في المقدمة:

«هذا الكتاب هو بحق إرث أغلفه لأبناء وطني، وهم في أمس الحاجة إليه، فقد أضلهم تكريس جهودنا للدراسات الهندية وخاصة للأدب السانسكريتى. فمن الواضح أن إنجلترا تسي دائماً أنها حالها أكبر إمبراطورية محمدية في العالم... ولندكر أن حكم المسلمين لا يصلح على أيدي شباب لم يشغل، ما زالوا في سن الدراسة.. غير مؤهلين لأن يكونوا في مراكز ثقة، وعلى من يريد أن يتعامل مع المسلمين بنجاح أن يكون عارفاً بعاداتهم وسلوكاتهم متفهماً لها».

وهو يقدم لهم ترجمته لـ (ألف ليلة) على أنها خير مرشد ودليل لمن يحكم أولئك المسلمين!

لعل تشارلز دوتي هو الوحيد الذي خلف إنجازاً في كتب الرحلات عن الجزيرة العربية، تمثل في عمل أدبي عظيم. قضى دوتي عشرين شهراً في الجزيرة العربية، بدءاً من نوفمبر ١٨٧٦، وقد انضم إلى قافلة الحجاج في دمشق ليزور مدائن صالح، ولكنه مكث في الجزيرة العربية ولم يرجع مع القافلة. وجال في نجد والحباز مدونا ملاحظات دقيقة عن جيولوجية وجغرافية الأرض، وأهم من ذلك رواياته عن السكان؛ خاصة فقراء البدو الذين يشكلون خطراً على من يسافر بمفرده؛ جال دوتي في أنحاء الجزيرة التي لم يزرها أوروبي قبله، ولكن بشهر تنكر، عدا أنه أطلق على نفسه اسم خليل وزعم ممارسته للطب وأقر إنه إنجليزي ومسيحي. حتى عندما حاول أصدقاء العرب الضغط عليه ليظهر إسلامه خوفاً على حياته، رفض بشدة^{٤٠}. كان رفضه هذا لشعوره

إدوارد جارتيت في ١٩٠٨ أصاب نجاحا كبيرا، وجذب كثيرين إلى قراءة الأصل المطول ليجدوا فيه متعة مزدوجة، فالكتاب ذو قيمة أدبية عالية لأسلوبه الفني، إلى جانب تفرد في وصف أسلوب حياة البدو وشظف العيش في الجزيرة العربية الذي اندثر اليوم تماما، ويجدر أن يحتفى به الأثرياء من أبناء أولئك (البدو) الذين شاركهم (خليل الحكيم النصراني) شظف العيش وسجل ذلك في كتابه منظر القارئ أنه «لن يجد في حديثه إلا ما رآه إنسان جائع وما رواه رجل منهك البدن».

كثيرا وعليه أن يوفر لها الماء بتحميل ناقة زيادة لأن الفرس تشرب مرتين، وفي موسم الصيف الحار ثلاث مرات أثناء النهار، ولا يكفيها حمل حمل من قرب الماء لمدة يومين؛ وكما يقول المثل القديم من عنده حصان أو زوجة لن يرى الراحة أبدا، فهما من القوارير معرضان للمرض في كل وقت^(١).

لا عجب أن دوى أمضى ثمان سنوات يكتب هذا الكتاب في ٦٠٠,٠٠٠ كلمة، مما لم يشجع القراء في عام ١٨٨٠. إلا أن صدور طبعة مختصرة بقلم الكاتب

الهوامش:

(١) نشر أفلون جالان الجزء الأول من ترجمته لـ ألف ليلة إلى الفرنسية في ١٧٠٤، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية مباهرة. وقد اختلفت الطبعة الأولى للترجمة الإنجليزية، ولكن تمت يد الباحثين طبعة الرابعة في مكتبة للتلف البريطاني وغيرها من المكتبات، طبع الجزء الأول منها ١٧١٣ لحساب الناشر أثير بل. لمزيد من التفصيل انظر:

Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in The Eighteenth Century* New York, 1908.

(٢) انظر مقالتي: مخطوطات ألف ليلة في مكتبات أوروبا في المدة السابق من (فصل ١) (شباط ١٩٩٤).

(٣) Lady Mary Wortley Montagu, *The Complete Letter* vol. I 1708- 1720. ed. Robert Halsbond, Oxford, 1965, p. 385.

(٤) ذاع صدى رسائل هذه الكاتبة من تركيا بين مواطنيها من الكتاب في حياتها لم طبعت مع مجموعة رسائلها الكاملة ١٧٦٣ أي بعد عام من وفاتها.

(٥) لمزيد من التفصيل انظر بحث:

Rashid Rushdy, *English Travellers in Egypt During the Reign of Mohammed Ali*

المذكور في مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الرابع عشر (ديسمبر ١٩٥٧) ص ١ - ٥١.

(٦) انظر: *The Arabian Nights*, tr. by Edward Forster, London, 1802, I, xlii.

(٧) Alex. Russell, *The Natural History of Aleppo*, London, 1756, p. 90.

(٨) *The Natural History of Aleppo 2nd Edition*, ... by pat. Russell, 2 vols, London, 1794, I, 148.

(٩) انظر هامش ٢.

(١٠) *The Arabian Nights*, or a continuation of the Arabian nights Entertainments newly tr. from the original Arabic into French by Dom Chavis... and M. Casotte. 4 vols. Edinburgh and London, 1792.

(١١) Richard Hole, *Remarks on the Arabian Night's Entertainments: in which the origin of Sindbad's voyage ... is particularly con-*

sidered, Wallace Cable Brown, "The Popularity of Travel Books about the Near East, 1725- 1825," *Philological Quarterly*, xv (1936), 74.

(١٢) Wallace Cable Brown, "The Popularity of Travel Books about the Near East, 1775-1825," *Philological Quarterly*, xv (1936), 74.

(١٣) كان العرب المسلمين الثوري أوائل الملاحظين، والوجه الذي أحرار، بعبارة الحكم في إنجلترا طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان لكل منهما دورية

فصلية مهمة تتناول شؤون الأدب والتاريخ والفلسفة وغيرها كتابها بكم - أما «الإكلتيك» فكانت تهر عن أصحاب التيار الإنجليزي المتزمت وكانت للديورات

صغرى محافظة في ما تنشره من آراء نقدية في الأدب، وبولي الكتب «الفيليك» أهمية قصوى.

- (١٤) انظر: Childe Hassold's Pilgrimage, The Gaiour, The Bride of Abydos, The Corsair in Byron's Poetical Works, any edition
- (١٥) انظر: Nord Byrn, Letters and Journals (ed. prothoro), II, 225.
- (١٦) انظر مقدمة توماس مور لتبسيطه لآلا رويخ في طبعة أعماله الكاملة الصادرة ١٨٤١:
- Moore, Introduction to Lalla Rookh, Poetical Works, 1841, vol VI.
- (١٧) انظر: The British Review, x (1817), 52.
- (١٨) انظر: [Thomas Hope] Anastasius or Memsheb of a Greek: Written at the close of the Eighteenth Century..., 2 vols (London: John Murray 1819).
- (١٩) انظر: Elizabeth French Boyd, Byron's Don Juan, A critical study. New Brunswick. Rutgers University press, 1945, p. 133.
- (٢٠) انظر: David Watkin. Thomas Hope, 1769 - 1831 and the Neo-classical Idea, London, John Murray, 1968, p. 5.
- (٢١) صدرت للرواية ٦ طباعت في إنجلترا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وطبعان في أمريكا، كما صدرت للترجمة الفرنسية ٤ طباعت، وطبعان بالألمانية، وطبعة باللغة الهولندية (الفلمنك)، وكان توماس هوب قبل نشره لتلك الرواية معروفًا بكتبه عن الأثاث والمعملة والتذكير والأبواب الثابته.
- (٢٢) انظر: [James Morier], The Adventures of Hajji Baba of Ispahan..., London 1824.
- (٢٣) انظر: The Quarterly Review, xxx (1824), 200-1.
- (٢٤) انظر: A Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the years 1809 and 1809... (London: Longman 1812); A Second Journey Through persia Armenia and Asia Minor to constantinople between the years 1816 and 1816... (London: Longman, 1818).
- (٢٥) انظر: G. Abbas Tavassoli, La société Iranienne et le Monde Oriental... (Paris, librairie d' Amerique et d' Orient, 1966).
- (٢٦) انظر: Marziab Gail, Persia and the Victorians (London. Allen & Unwin, 1951) p. 63.
- (٢٧) انظر: James Morier, The Mirza... (London, 1871) I. p. 6.
- (٢٨) يفصل تافاسولي ما ورد من المبحوث الإيراني في إدارة المخطوطات البريطانية في حاشي مطول - حاشي ٢٢ صفحات ١٥٤ و ١٥٥ من كتابه.
- (٢٩) انظر: James Morier The Adventures of Hajji Baba of Ispahan, World Classics, p124
- (٣٠) انظر: Edward William Lane, An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written in Egypt during the years 1833-4 & 1835... 2 vols. (London, Charles Knight 1836).
- (٣١) مخطوط هذا الكتاب في المكتبة البريطانية (مكتبة المتحف البريطاني) تحت رقم Add. MS 34, D80-88) وحدها المخطوط مذكرات ومناظر من مصر والنبوة وطبعت في السنوات ١٨٢٥ - ١٨٢٦، ٢٧، ٢٨ - ٣ مجلدات، والمخطوط كتاب رحلات ويجمع نظام كتب الرحلات في تلك الفترة ويمتاز برسم مفصلة للكثير والأماكن الخطأ في مبدل متفصل في حجم القليل.
- (٣٢) أنشد من التتصيل انظر: Lalla Ahmed, Edward W. Lane. (London & New York, 1978).
- (٣٣) انظر: M. de Chabrol, "Essai sur les Moeurs des Habitants Modernes de l'Egypte", Description de l'Egypte.. Tome Secondo
- (٣٤) (11 partie) (Paris, l'Imprimerie Royale, 1822), Fols. 361-526.
- (٣٥) انظر: Edward W. Said, Orientalism. (London, Routledge..., 1980) p. 161.
- (٣٦) أنشد أول نسخة منه إلى لندن عند معرفته من رحلته الأولى في ١٨٢٨، وقالت أمه بقرينتها وتزوجها في ١٨٤٠، وكانت لا تزال على قيد الحياة سنة ١٨٩١ عندما باحت مخطوط كتابه الأول من الرحلة إلى المتحف البريطاني، فوثق مذكرة على صفحة الغلاف، (اشترى من ميرز اناستاسيا لين، ٥ أغسطس ١٨٩١.
- (٣٧) انظر: A. W. Kinglake, Eothen (London Macmillan. 1960).
- (٣٨) انظر: R. F. Burton, Personal Narrative of A Pilgrimage to Al-Madinah and Mecca, ed. Isabel Burton (New York, Dove Publications, 1964) Vol. I. p. 1
- (٣٩) انظر: R.F. Burton, A Plain and Literal Translation of the Arabian Entertainments, Now Edited the Book of the Thousand Nights and a Night, with Introduction, Explanatory Notes... and A Terminal Essay Upon The History of the Nights, 10 vols., Printed for the Burton Club for subscribers only.
- (٤٠) انظر: يورد ذكر الرحلة إلى حد في مقدمة الجزء الأول - ولكن ذكر التاريخ على أنه ١٨٥٢ خطأ - لأن بيرتون ذهب إلى حد في ١٨٥٤ في طريقه إلى السودان.
- (٤١) انظر: D. G. Hogarth, The Life of Charles M. Doughty, 1978.
- (٤٢) انظر: Charles M. Doughty, Passages From Arabia Deserta..., selected by Edward Gresset (penguin Book, 1956), pp. 80 - 1.

حكاية تودد الجارية

وانتقالها إلى الألبان الإسباني

د . محمود على مكي*

وكانت لا نظير لها في الجمال، وهي مع ذلك فصيحة
اللسان ملهمة بالعلوم. فلما تبين للجارية سوء حاله
طلبت منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد
ويبيعها له طالباً في ثمنها عشرة آلاف دينار، لأنها، «لا
نظير لها في زمانها». فحملها الفتى إلى الخليفة وقدمها
له، وذكر ما لفته إياه. ويدور الحوار بين الخليفة والجارية
على هذا النحو:

- يا تودد ما تحسنين من العلوم؟

- يا سيدي إني أعرف النحو والفقه والتفسير واللغة
وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة
والمساحة وأساطير الأولين وعلوم القرآن الكريم، والرياضة
والهندسة والفلسفة والحكمة والمنطق والمعاني والبيان
والشعر. وأضافت إلى كل ذلك الضرب بالعود ومعرفة
مراقع النغم والغناء والرقص، وتقول في النهاية:
«بالجملة فإني وصلت إلى شيء لم يعرفه إلا الراسخون
في العلم».

«حكاية تودد الجارية» هي إحدى الحكايات المستقلة
التي يضمها كنزنا القصصى المعروف بـ (ألف ليلة
وليلة)، وقد قضت شهرزاد في قصها على شهریار وأختها
دينازاد لثمانى عشرة ليلة (٤٢٤ - ٤٥١)، وهي تحتل
من طبعة صبيح القاهرة أربعمائة وعشرين صفحة
(المجلد الثانى ص ٣٠٣ - ٣١٩، والمجلد الثالث
ص ٢ - ٨).

وتتلخص الحكاية في أن تاجراً ثرياً يفتداد ولم يكن له
أولاد ذكور ولا إناث، ومضت عليه مدة حتى كبرت سنه
وخاف ذهاب ماله ونسبه، فظل يتضرع لله وينذر النذور
من أجل أن يرزقه الله بولد، واستجاب له الله أخيراً،
فروزق بابن أحسن تربيته. وتوفى الرجل ولكن ابنه نسى
وصية أبيه بالحفاظ على ماله، فأسرف في الإنفاق حتى
لم يعد له من عرض الدنيا إلا جارية خلفها له والده،

* أستاذ الأدب العربى والمقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ويأتي الأستاذ المقرئ المالم بالقرآن والنحو واللغة، فيوجه إليها أسئلة عن بعض آيات القرآن وقراءاته والصحابة الذين جمعوا القرآن، وأسباب نزول بعض الآيات. ثم تسأله الفتاة بدورها أسئلة هي أقرب إلى الأحاجي عن آيات فيها كذا حرفاً من حروف الهجاء. ويعجز المقرئ عن الإجابة فتطالبه بخلع ثيابه.

ويتوجه إليها المحتج الرابع وهو الطبيب، فيلقى على تودد أسئلة تدخل في علم التشريح وحول أعراض المرض والأدوية وأشياء متعلقة بالحفاظ على الصحة وعن الأغذية والأشربة والفواكة والبسول والأزهار. ولا تخلو أسئلة الطبيب من التسيب في مواقف فيها بعض الإثارة والإحراج، فهو يفاجئ الفتاة بسؤال حول الجماع، وهنا تتوقف حتى يظن بها العجز عن الإجابة، ولكنها سرعان ما تستعيد المبادرة فتقول إنها توقفت لا عجزاً وإنما خجلاً، ثم تجيب عن السؤال إجابة شافية، وحينما ينتهي الطبيب من اختبارها تطرح هي عليه سؤالاً واحداً، فإن نجح في الإجابة عنه وإلا نزعته عنه ثيابه. غير أن سؤالها لا يتصل بالطب من قريب ولا من بعيد، إذ هو مجرد لفز لا هدف من وراءه إلا التحجيز. ويقر الطبيب بهزيمته وينزع عنه ثيابه.

ويتقدم المحتج الخامس وهو المنجم الحاسب الكاتب، فيطرح على تودد أسئلة في الفلك حول الشمس ومنازل القمر والبروج الاثني عشر والكواكب السيارة. وهنا يقحم حاكي القصة موقفاً ضاحكاً، إذ يسأل المنجم الفتاة عما إذا كان من المتوقع نزول المطر في هذا الشهر، فتطرق طويلاً حتى يعتقد الحاضرون أنها قد انقطعت، إلا أنه تفاجئ المجلس بأن تطلب من أمير المؤمنين سيفاً تضرب به عنق ذلك المنجم «الزندق» إذ إنه يسأل عن شيء مما اختص به علم الله وتستشهد بالآية القرآنية «إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث...» إلى آخر الآية (سورة لقمان، الآية ٣٤)، ويحمل جواب

ويقول الخليفة لصاحب الجارية إنه سيحضر لها من ينظرها في جميع ما ادعته، فإن أجابت دفع له ثمنها وزيادة، وإن لم تجب فيسدها أولى بها.

ثم يكتب الخليفة إلى عامل البصرة أن يرسل إليه إبراهيم بن سيار النظام «وكان أعظم أهل زمانه في الحجة والبلاغة والشعر والمنطق. وأمره أن يحضر القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة وكان إبراهيم أعلم من الجميع».

ويحضر العلماء إلى باب الخليفة وهم لا يعلمون لماذا تم استدعائهم، فيدعهم إلى مجلسه، ثم يأمر بإحضار الجارية تودد، فتبرز «وكانها كوكب دري»، ويوضع لها كرسي من ذهب. وتلدور المناظرة.

وتبدأ تودد تحديداً للعلماء:

«أهكم الفقيه العالم المقرئ المحدث؟»

ويتقدم الفقيه، فيلقى عليها عدداً من الأسئلة حول الإسلام؛ أركانها وفرائضه وسنته، وتحسن الفتاة الإجابة عن كل تلك الأسئلة، وتبين من بعض إجاباتها أنها تتبع في الفقه مذهب الإمام الشافعي، كما نرى في إجابتين حول فروض الوضوء وحول صلاة العيدين. فإذا فرغ الفقيه من امتحانها وأقر بتفوقها عليه ألفت هي عليه ثلاثة أسئلة عن سهام الدين وعن الإسلام وفروعه، مشترطة عليه أنه إذا أخفق فعليه أن يتجرد من ثيابه وطيلسانه، ويحسن الفقيه الإجابة عن السؤالين الأولين، أما الثالث المتعلق بفروع الإسلام فيقف أمامه عاجزاً. وتفصل هي الإجابة على حين ينزع الرجل ثيابه.

ثم يتقدم فقيه آخر، فيلقى عليها أسئلة متعلقة أيضاً ببعض فروع الفقه، ثم مجموعة من الأحاجي، فإذا فرغت من إجابته ألفت هي عليه لغزين مما درج دارسو الفقه على التماي به، وينقطع الفقيه، فتفسر هي اللغزين ويضطر هو للتجرد من ثيابه.

الخليفة. وأول السؤالين عن أول من أسلم: أبو بكر أم علي؟ فمن المعروف أن هذه المسألة كانت مما أصبح محك النزاع بين أهل السنة والشيعة، غير أن الجارية راوغت في الإجابة فشرحت الظروف التي أسلم فيها كل من الصحابين الكبارين. وأما السؤال الثاني فكان أكثر إيقاعاً في الحرج:

«أعلى أفضل أم العباس؟». وهنا تطرق تودد وهي تارة تحمر وتارة تصفر تخرجاً من الإجابة، ثم تحسن التخلص من المأزق قائلة:

«تسألني عن اسمين فاضلين لكل واحد منهما فضل، فأرجع بنا إلى ما كنا فيه».

ويجب للخليفة براعة تخلصها فيستوى قائما على قدميه ويهتف:

«أحسنت ورب الكعبة يا تودد».

ويعود النظام إلى ألقاه الساذجة، فتحلها الفتاة بسهولة، وأخيراً ينزع النظام ثيابه ويشهد بأنها أعلم منه.

ويبقى على الجارية بعد نجاحها في هذا الاختبار «العلمي» أن تثبت تفوقها فيما وعدت به من معرفتها بالألعاب والفنون، فيستدعي الخليفة الشرطج والرد ومعلميهما. ويقلب تودد الشرطجي مرتين، ثم تلاعبه ثالثة مع رفعها الغرز (الزير) والرخ (الطابية) والفرس، ثم تستخرج خصمها مطمعة إياه قطعة بعد قطعة حتى يزداد طمعه في الفرس، وإذا بها على الرغم من ذلك تفاجئه بموت ملكه.

ولا يخلو المشهد بعد ذلك من تفاصيل ضاحكة، إذ يخلع الشرطجي ثيابه معترفاً بهزيمة وينادى بقوله:

«الركى لى المراويل وأجرى على الله».

ثم يتقدم لاعب الرد، ولنا ندرى لماذا جعله راوى الحكاية إفريقيا أو بيزنطياً، وهو يراهن الفتاة على أنها إن

الفتاة الخليفة على الضحك. ثم تورد الجارية ما يذكره أصحاب التقويم عن العلاقة بين أيام الأسبوع ومنازل الكواكب، وما يصلح من الزراعات في كل شهر من شهور السنة، ويلاحظ أنها تستخدم في ذكر الشهور أسماءها القبطية الجارية بين الفلاحين في مصر: طوبة، برمات، كيهك برمودة... وهلم جرا. وتسأله تودد أخيراً عن أقسام النجوم فيحجز عن الإجابة، ويقر بهزيمته ويشهد بأنها أعلم منه، فعزومه ينزع ثيابه والانصراف مغلواً.

ويضطلع بالاختبار السادس الفيلسوف، فيطرح على الجارية أسئلة عدة، ولكننا لا نرى بين تلك الأسئلة والفلسفة أدنى علاقة، وإنما هي ألقاها بما يقصد به الإغراب، ولكن تودداً تفلح في الإجابة عن كل تلك الأسئلة حتى تضطر الفيلسوف إلى خلع ثيابه والخروج هارياً.

وتتساءل الجارية في زهو المنتصرين بعد فراغها من الامتحان الستة:

«أيكم التكلم في كل فن وعلم؟»

فيقدم إليها إبراهيم بن سيار النظام في ثقة المدلل يعلمه فيقول إنه لن يكون مثل من سبقه من المحتجين، ثم يطرح عليها أسئلة يستغرب صدورها منه، إذ لا تجد فيها أى علاقة بما اشتهر به النظام من حدة الذكاء وسعة الثقافة والقدرة على الجدل ولا سيما في مباحث علم الكلام، فالأسئلة التي يتوجه بها إلى الفتاة إما في نهاية الساذجة مثل سؤاله عن جوهر دين الإسلام، أو عن بداية الإنسان ونهايته، أو أول خلقة آدم، وإما ألقاها به، ومن بينها نوع ما سبق للمحتجين الآخرين أن ألقاها به، ومن بينها ألقاها شعرية حول النار ومصراعي الباب وأبواب جهنم والإبرة والصراط. على أن حاكمي القصة لا يبلث أن يثير فضولنا بسؤالين يوجههما النظام لا لصعوبتهما وإنما لأن الهدف منهما كان إحراج الفتاة في محضر

المهارة حينما أقحم في مشاهد المناظرة بعض المواضع المضحكة أو الأسئلة المخرجة التي يستثير الفضول والتركيب. وهو في صنيعة هذا يشبه ما يحمّد إليه مؤلفو المسرحيات التراجيدية حينما يدخلون في أثناءها بعض المشاهد الكوميديّة التي يكون الهدف منها تخفيف التوتر المتصاعد. ومع ذلك فالحكاية في جملتها لا تعدو أن تكون قصة تعليمية تختلف في طابعها عن قصص المجموعة التي تكتمل في كثير منها عناصر القصص الفني. فكأنها في داخل (ألف ليلة وليلة) أرجوزة تعليمية مقحمة في كتاب يضم منتجات من الشعر البعيد ذي المستوى الرفيع.

وعلى الرغم مما نذكره حول هذه الحكاية فقد قدر لها انتشار كبير وشعبية هائلة وسحابة ممتدة عبر القرون، بل إنها تجاوزت حدود العالم العربي، فعرفت منها صيغ إيرانية وتركية وإسبانية كما سوف نرى. فكيف نفسر هذه الظاهرة؟

الذي أراه أن لهذه الحكاية دلالة تميزها لا عن سائر حكايات مجموعة (ألف ليلة) فحسب، بل عن الحكايات الشائعة في عالم ما يصرف باسم المصور الوسطى في الأدب العربي أو الآداب الأوروبية على السواء. فالحكاية تقدم لنا صورة تبهر النظر للمرأة المثقفة المعالة التي تعرف كيف تتفوق على الرجال، هذا بالإضافة إلى ما تتسم به من الجمال المادي والجمال المنوي، فهي مخلصه لولائها حتى إنها تؤثر العودة إليه على أن تكون حظية للخليفة نفسه. هذا على حين أن الصورة الغالبة للمرأة في (ألف ليلة) صورة سلبية يكثر في سلوكها طابع الشر والخيانة. ويكون هذا الطابع هو أول ما تلقى به في القصة «الإطارة» التي تفتتح بها المجموعة، حيث نرى الملكين الأخوين شهربار وشاه زمان تخونهما زوجاهما مع عبيدين أسودين^(١)، ثم لا نلبث أن نصاباً بمشهد أبشع وأدل على قدرة المرأة على الخيانة، وهو مشهد المرأة التي «تفتصب» الملكين

خلية أمطاعها عشرة أبواب من الدنيا القسطنطيني المطرز بالذهب وعشرة من الخمطل وألف دينار، وإن عليها كتبت له درجاً (وليقة) بخلية، ولكن الجارية تغلبه، فيقوم وهو «يرطن بالإفرنجية»:

لـ ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد لها مثيل في سائر البلاد!

ثم يسألها الخليفة إن كانت تعرف شيئاً من آلات الضرب. فتستدعي عوداً وتضرب عليه اثني عشر نفماً وتغني بأبيات من الشعر، فيموج المجلس من الطرب. ويستبد الإعجاب بالخليفة فينبى مجلس الامتحان بقوله:

لـ بارك الله فيك ورحم من علمك!

ويأمر الخليفة لصاحب الجارية بمائة ألف دينار، ويطلب منها أن تمنى عليه فتقول إنها تريد أن يردّها لسيدّها، ويستجيب لها الخليفة فيردّها عليه ويعطيها خمسة آلاف دينار ويجعل صاحبها لهما له مطلقاً له في كل شهر ألف دينار.

*

هذا هو مجمل الحكاية كما ترد في (ألف ليلة وليلة)، وهي في الحقيقة ليست من أفضل حكايات هذه المجموعة، فالحكمة فيها واهية، والأحداث لا تكاد تذكر، إذ هي لا تتجاوز تلك الاختبارات التي تتفوق فيها جارية شابة على كبار علماء العصر، بما في ذلك من مبالغات لا يصدقها عقل، والنهاية سعيدة شأنها في ذلك كشأن كثير من القصص الساذجة. ومن الواضح أن الهدف الأساسي من الحكاية هو تقديم مجموعة من المعارف البسيطة داخل إطار قصصي واهي النسيج، وكان حاكمي القصة قصد أن يمرض علينا ما يشبه دائرة معارف مصفورة، غير أن تراكم الأسئلة والإجابات فيها - بالإضافة إلى بساطة المعلومات - تورث غير قليل من الضيق والملل. هذا وإن كان يذكر لصانع الحكاية بعض

مؤرخ الأدب أحمد حسن الزيات على أن يصغر على تلك الصورة حكماً يقول فيه - ربما مبالغاً بعض الشيء -:

«أسوأ ما سجلته ألف ليلة من ظلم الإنسان وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة، فإن حظها منكود، وصورتها فيه بشعة. كيف تنتظر من كساف بنى على عيشانة المرأة أن ينصف المرأة؟ إن شهرزاد المسكينة إنما تسهر جفنها وتكد ذهنها لتقص على الملك شهرهارة أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تقرأ القتل عن نفسها والخطر عن بنات جنسها»^(١).

ومن مظاهر السلبية في صورة المرأة فقرها الثقافي، فنصيب معظم نساء الليالي الألف من الثقافة ضئيل فيما عدا استقناعات قليلة لعل من أبرزها نموذج رابعة الحكايات «شهرزادة» التي توصف في القصة الإطّار على هذا النحو:

«وكانت الكبيرة لأى شهرزادة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين قبل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الغالية والشعراء»^(٢).

وعن طريق الثقافة المتمثلة في إنجازها القصصى الكبير استطاعت أن تستقيد نساء مملكتها وأن تروض زوجها وتستأصل الرغبت الدموية الشريرة من نفسه.

والجارية تودد هي النموذج الأتقوى الثاني الذى يهر بتقافته الواسعة، ولا شك في أن غلبتها على كبار علماء عصرها تخطيط شخصيتها بهالة من المظمة تجعلها موضعاً للإعجاب والإجلال، وهى فى الوقت نفسه تعدّ ضربة من الانتقام الذى تنتصف فيه المرأة من تسلط الرجل، فكأنها رد لاعتبارها فى مجتمع اعتاد على أن تكون

الأخوين وتضيف خاتمتها إلى الخمسمائة والسبعين خاتماً التى تمثل هذا العدد من الخيانات السابقة^(٣). وفى الحكاية التى «تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»^(٤) مجموعة كبيرة من القصص التى نرى فيها صوراً من الخيانات الغريبة، صحيح أننا نرى فى (ألف ليلة) قصصاً أخرى حول نساء فاضلات أو نساء التسمن بالبطولة الخارقة مثل إلهزة الأميرة الرومية التى التقى بها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم^(٥)، أو مريم الزنارية فى حكايتها مع على نور الدين^(٦)، وإن كان الغريب أن هاتين المرأتين - وهما التمهتان الوحيدتان للبطولة وللسلوك الإيجابى - لم تكونا عربيتين، بل هما تنتميان أصلاً إلى بلاد الروم أو الإفرنج لم اجتنبهما عالم المروعة والإسلام بعد عشقهما فتبين عربيتين. والواقع أن تلك الصورة السلبية للمرأة كثيرة الورد فى أدبنا العربى القديم. أما فى الآداب الأوربية فى العصور الوسطى فهى أسوأ بكثير، إذ كانت المرأة تعد مصدراً لكل الشرور، فهى المسؤولة عن خطيئة آدم الأولى، وإلهما يرد كل ما يصيب الرجل من بلاء^(٧).

وقد نهت الباحثة فرمال غرول فى تعليقاتها على البنية القصصية لـ (ألف ليلة) إلى تنوع قصص المجموعة وما تطوى عليه من ثراء وتفاير وتعقد فى الموضوعات، وهو ما سمته بالتغلب أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة ومجموعات من القيم والأنماط الثقافية المتباينة، ودلت على ذلك بتضارب ميول النساء كما تصورها الحكايات، فهناك نساء تسيطر عليهن مع الجنس وأخريات يصلحن نموذجاً للسلوك الأنثوى السوى^(٨). وأعتقد أن هذا التصور صحيح إلى حد بعيد، وربما أكده عبارة وردت فى آخر حكايات قمر الزمان ومعشوقته يقول فيها الراوى معلقاً على أحداث القصة: «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء»^(٩).

لقد أسلفنا أن الصفات السلبية هى التى تغلب على صورة المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو ما حمل

عليه خلعاً سنياً فقال: «يا سيدى، إنما ينتفع الأحياء بمثل هذا، وأما أنا فأني ميت لا محالة لأن هذه الجارية كانت حياتي. وخرج من حضنّه فاختلط وتغير عقله ومات بعد أربعين يوماً»^(١٢). ونحن نرى فى سيرة عريب مشابهة كثيرة لما رأيناه فى حكاية تودد، سواء من ناحية مواهبها وسعة ثقافتها أو فى حرص صاحبها عليها، وإن كانت النهاية مختلفة فى السيرتين، فقد أعاد الخليفة تودداً إلى مولاه، على حين كانت نهاية المراكبي فاجعة مأساوية.

*

تاريخ الحكاية ومسيرتها:

ومادما قد وصلنا إلى هذا الموضع من الدراسة، فعلياً أن نحاول معرفة التاريخ الذى نشأت فيه القصة ثم مسيرتها عبر التاريخ حتى انتهت إلى أن تدرج فى مجموعة حكايات (ألف ليلة).

لقد رأينا أن القصة يمكن أن تكون مستوحاة فى بعض جوانبها من سيرة عريب المأمونية التى عاصرت الرشيد ومن بعده من الخلفاء حتى توفيت فى أيام المعتمد على الله. والذى نرجحه أن الحكاية فى جوهرها قد نشأت فى فترة مبكرة هى أواخر القرن الثانى الهجرى أو أوائل القرن الثالث. ولسنا نعمل فى ذلك على نسبة دور مهم فى الحكاية إلى هارون الرشيد، فنحن نعرف أن هذا الخليفة، بحكم شهرته الطائلة التى جعلت منه أشبه ببطل أسطورى، قد نسب إليه من الأحداث والمآثر ما وقع فى عصره وما وقع بعد عصره بأزمان متطاولة. وإنما هناك قرائن أخرى تحملنا على ترجيح قدم الحكاية، من أهمها الإلحاح على دور إبراهيم بن سيار النظام أبرز منظرى الفتاة والوحيد الذى ذكر باسمه من بين العلماء السبعة الذين ندهبهم الخليفة لامتحانها. وقد ظل اسم النظام يتردد فى روايات الحكاية بما فيها تلك الروايات التى دخلت الأندلس، على الرغم من معاداة الأندلسيين للاعتزال الذى كان النظام من أقطابه.

السيادة فيه للرجال. ومثل هذه الصورة غير المألوفة من شأنها أن تثير الخيال وتحقق لها شعبية واسعة.

ثم إن نموذج المرأة المثقفة واسعة الاطلاع لم يكن دائماً من نسج خيال القصاص، بل كان - على قلته - مستمداً من الواقع منتزعاً منه، ولا سيما فى ظل النهضة الحضارية الكبيرة التى شهدتها عالم الإسلام والتى بلغت أوجها فى أواخر القرن الثانى الهجرى وخلال القرن الثالث منذ عصر الرشيد والمأمون، ولندكر أن حكاية الجارية تودد تدور أحداثها فى بلاط هارون الرشيد (الذى ولي الخلافة بين سنتي ١٧٠ و ١٩٣ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩) وأن أحد أبطالها هو إبراهيم بن سيار النظام (الذى ولد فى أيام الرشيد سنة ١٨٥ / ٨٠٠ وعاصر الأمين والمأمون والمعتمد وتوفى فى عهد هذا الخليفة الأخير سنة ٢٢١ / ٨٣٦). وهذا العصر هو الذى شهد اعتماها كبيراً بشربة الجوارى وتعهدهن والعناية الكبيرة بتقافتهن، ولا سيما أولئك اللاتي يحدثن لممارسة فنون الموسيقى والغناء والرقص، وقد كانت هذه الفنون تقتضى ثقافة عامة واسعة تشمل كل ألوان المعارف. والذى يتصلح كتاب (الأغاني) لأبى الفرج الأصفهاني وأمثاله من كتب الأدب يرى فى تراجم القيان ما يشهد بما يلفه كثير من الجوارى من ثقافة رفيعة، ويكفى أن نشير إلى عريب المأمونية (التي عاشت بين ١٨١ و ٢٧٧ / ٧٩٧ - ٨٩٠) التى يقول عنها إسحاق الموصلى:

«ما رأيت امرأة أضرب من عريب ولا أحسن صنعة ولا أحسن وجهاً ولا أنحف روحاً ولا أحسن عطاءً ولا أسرع جواباً ولا ألعب بالشطرنج والترد ولا أجمع لخصلة حسنة، لم أر مثلاً فى امرأة غيرها»^(١٣).

وكان الخليفة المأمون قد اشتراها من صاحبها عيد الله بن إسماعيل المراكبي بخمسة آلاف دينار ورمى إليه بختامين من ياقوت أحمر قيمتهما ألف دينار وخلع

قيل إنها سميت بالمودة التي هي الهبة^(١٥)، فنحن نراه ينص على أن «تودد» اسم امرأة، ولكنه لم يذكر ترجمة لامرأة سميت بهذا الاسم، كما لم يستشهد عليه بشاهد كما فعل بالنسبة لاسم «موددة». على أنه ينبغي أن نذكر أن الزبيدي لقى متأخر العصر (عاش بين سنتي ١١٤٥ و ١٢٠٥ / ١٧٣٢ - ١٧٩١). ولعل مرجعه الوحيد في ذكر اسم «توددة» علماً على امرأة لم يكن إلا تلك الحكاية الواردة في (الف ليلة)، وكانت آنذاك من الأسرار الشائعة في مصر حينما كان يؤلف معجمه.

وكتبت في دراسة سابقة - في معرض الحديث عن تأثير هذه الحكاية في الأدب الإسباني وتحول اسم البطلة فيها إلى «تودور Teodor» - قد قرر في ضاغط أن المترجمين الإسبان حرفوا اسم «توددة» العربي تحريفاً قليلاً حتى يتلاءم مع اسم شائع في المجتمعات الأوروبية، فحصلوه «تودور»^(١٦). على أنني بعد أن أتمعت النظر في هذه القضية قد انتهيت فيها إلى رأي آخر مناقض تماماً للرأي الأول. وكان أول ما حملني على العدول عن وجهة نظري الأولى هو ما لاحظته بعد استقصاء طویل من أن اسم «توددة» لم يستعمل أبداً في المجتمعات العربية القديمة ولا الحديثة، على الرغم من أنها استعملت أسماء أعلام مؤنثة مشتقة من الجذر الثلاثي «ودد» نفسه، مثل «موددة» و«ودادة» و«وددة»، هذا على حين أن اسم «تودور» أو «تودورا» كان معروفاً بصفته اسم علم إغريقي أو يزناني لامرأة. وقد تردد هذا الاسم بقوة في المجتمع العربي الإسلامي في أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل الثالث بصفة خاصة، ذلك لأنه كان اسم التتين على الأقل من ملكات الإمبراطورية البيزنطية.

أما الأولى، فهي زوجة الإمبراطور جستنيان (عاشت بين سنتي ٥٤٨ و ٥٥٠ للميلاد) وكانت ابنة مروض للوحوش وراقصة قبل أن يتزوج منها الملك، وقد عرفت بالجمال الفائق لم تكشف بعد زواجها عن مواهب

ونعرف أن النظام كان من أكبر متكلمي المعتزلة، ولد في سنة ١٨٥ (٨٠١) وتوفي سنة ٢٢١ (٨٣٦)، وهو أستاذ الجاحظ، وكان يدين بسلطان العقل إلى أبعد حد، وهو يمثل صورة رائعة للتفوق العقلي الذي وصل إليه المعتزلة. ويقول عنه المستشرق هورتن Horten إنه أعظم مفكرى زمانه تأثيراً بين أهل الإسلام، وهو في الوقت نفسه أول من يمثل الأفكار اليونانية التي انتقلت إلى المسلمين في عصر المأمون ومن تلاه من الخلفاء، وقد اشتهرت مناظراته للزنادقة والجوسية والدهرية والثنوية، ونافض كثيراً من الفلاسفة ومنهم أرسططاليس^(١٧). وقد نقل الجاحظ عدداً كبيراً من مناظرات النظام يدل على قدرته الجدلوية الهائلة^(١٨).

ولن نرى أن التنويه بالنظام في الحكاية واعتباره أعظم علماء عصره والتدليل على ثقافة الجارية تودد بغلبتها له، كل ذلك ينهض دليلاً على أن تأليف الحكاية كان في تاريخ قريب من أيام النظام أو بعد وفاته بقليل، حينما كانت ذكراه لا تزال طرية في أذهان الناس.

اسم تودد : عربي أم إغريقي الأصل ؟

«تودد» هو اسم بطلة الحكاية موضوع بحثنا. وهو اسم يبدو عربياً، فهو مصدر تودد، يقال تودد إليه أي تحجب، فهو مشتق من الوداد أي الهبة. على أن الذي يستوقف النظر هو أن هذا اللفظ لم يستخدم اسم علم من أسماء النساء، وعلى كثرة تنقيح في كتب التراث العربي عن امرأة دعيت بهذا الاسم فإني لم أجده أبداً لا في كتب المشرق ولا المغرب. والمصدر القديم الوحيد الذي نص على علمية هذا الاسم هو معجم تاج العروس للشيخ محمد مرتضى الزبيدي إذ يقول: «وتودد ومودة امرأة (يعني اسم امرأة) عن ابن الأعرابي وأُنشد:

موددة تهوى عمر شيخ يسره

لها الموت قبل الليل لو أنها تدرى

عظيمة، واتسمت بالحكمة وقوة الإرادة وحسن التصرف في الأمور، وكانت لها مشاركة فعلية في حكم البلاد إلى جوار زوجها^(١٧).

وأما الثانية، فهي زوجة الإمبراطور ثيوفيل Theophilos الذي كان العرب يدعونه «توفيل»، وكان قد ولي ملك بيزنطة في سنة ٢١٥ (٨٣٠م)^(١٨). وكان معاصراً للخليفة المأمون لم أخيه المعتصم. وخلال هذه السنوات ازدادت حدة الصدام بين الخلافة العباسية والإمبراطورية البيزنطية، ففي سنة ٢١٦ (٨٣١م) اقتحم المأمون أرض الروم ففتح عدداً من الحصون^(١٩). وفي السنة التالية ٢١٧ (٨٣٢م) كتب ثيوفيل إلى الخليفة العباسي يدعوه للمصالحة والهدنة وتبادل المصالح والمرافق ومغادة الأسرى. ويبدو أن الصلح قد انعقد بين الجانبين^(٢٠)، غير أن هذا الصلح ما لبث أن انقض في سنة ٢٢٣ (٨٣٨م) حينما أغار ثيوفيل على منطقة الشفر وأوقع بأهل زبطرة ومنطقة ومثل بمن وقع في يده من أسرى المسلمين وسبى ألفاً من نسائهم^(٢١). وكان المأمون قد توفي في هذه الأثناء (في سنة ٨٣٣/٢١٨م) وخلفه أخوه المعتصم الذي صمم على الانتقام، فجهز في السنة نفسها حملته الكبيرة المشهورة التي افتتح فيها عموره^(٢٢)، وهى الحملة التي سجل انتصار المعتصم فيها أبو تمام في بانيته المشهورة «السيف أصدق أنباء من الكتب»، وفيها يقول^(٢٣):

لما رأى الحرب رأى العين «توفلس»
والحرب مشتقة المني من الحرب
غدا يصرف بالأموال جنيتها
فغزاه البحر ذو التهار والحنب

وعلى أثر هذه الحملة التي لقي فيها البيزنطيون تلك الهزيمة الساحقة رأى ثيوفيل أن يبحث في سنة ٢٢٥ (٨٤٠م) بسفارة إلى أمير الأندلس عبدالرحمن بن الحكم الأوسط المرؤني، ينشد صداقته ويعرض عليه التحالف

معه، مذكراً إياه بما بين العباسيين وبنى أمية أسلاف الأمير الأندلسي من العداوة. ورد عبدالرحمن على سفارة الإمبراطور البيزنطي بسفارة أخرى وكلها إلى الشاعر يحيى بن الحكم الغزال، وعبرت رسالة أمير الأندلس عن ترحيبه بصداقة الملك الرومي وإن كان قد تجنب بلباقة الشروط في حلف معه يكون من شأنه إعانته على المسلمين في المشرق. ويحدثنا ابن دحية الكلبي في كتابه «المطرب» والمقرى في «نفع الطيب» عن هذه السفارة التي توجه بها الغزال إلى القسطنطينية؛ حيث استطاع بفضل لباقة وحضور بديهة وحسن تصرفه في الأمور أن يستقبل بكل حفاوة من جانب ثيوفيل وزوجه ثيودورا وابنه وولي عهده ميخائيل^(٢٤).

ولقي الغزال حظوة عظيمة لدى الملكة ثيودورا التي يسميها الشاعر الأندلسي «تود»، وكانت له معها مجالس ونوادير ذاتها إعجاباً به، سألته يوماً عن سنه - وكان قد قارب الخمسين من عمره - فقال مذاعباً لها: عشرون سنة. فقالت: وما هذا الشيء؟ فقال: وما تنكرين من هذا؟ ألم ترى قط مهرأ ينتج وهو أشهب؟ فضحكت وأعجبها قوله، وفي ذلك بقول:

«كلفت يا قلبي هوى متعباً»
غالبت منه الضيغم الأغلبا
إني تعلقت مجسوسة
تأبى لشمس الحسن أن تغربا
أقصي بلاد الله في حيث لا
يلقى إليها ذاهب مذهبها
يا «تود» يا رود الشباب التي
تطلع من أرزاه الكوكبها
قالت أرى فسوديه قد نورا
دعابة توجب أن أدعبا
قلت لها: ما باله؟ إنه
قد ينتج المهر كذا أشهباً

فاستضحكت عجباً بقولها لها
وإنما قلت لكى تعجبها (٢٥).

ونعود إلى حكاية الجازية تودد، فنطرح حولها التصور
الآتى : وهو أن هذه القصة فى خطوطها الأولية البسيطة
تحكى خبر فتاة صغيرة السن بارعة الجمال أوتيت من
سعة الثقافة والقدرة على الجدل ما يمكنها من مناظرة
أكبر علماء عصرها بل والتفوق عليهم فى كل فروع
المعرفة حتى ما يتصل منها بالفن، مثل الغناء والموسيقى،
أو بالآلوان الترفيه مثل لعب الشطرنج والرد، وأن هذه الفتاة
المعجزة إغريقية الأصل دخلت إلى عالم الأدب العربى
أولاً باسمها الأصل : تيودورا، ثم بالاسم الذى عرفه بها
العرب : تنورة أو تنورة (= تودد، وهو الاسم الذى سماها
به الشاعر الأندلسى الغزال، ربما على سبيل التذليل)،
غير أن تعريب الحكاية اقتضى البحث عن صيغة لاسم
عربى يبدو أقرب ما يكون إلى صيغته الإغريقية الأولى،
فكانت تسمية الجازية بـ «تودد»، إذ إن ذلك لم يكلف
ساحى القصة العربى إلا إضافة دالٍ إلى اسم «تودد»،
وبهذا تم له صوره العربيه المشتقة من لفظ التودد. أما
الزمن الذى دخلت فيه القصة ميدان الأدب العربى، فهو
النصف الأول من القرن الثالث الهجرى (التاسع
الميلادى). ونجمل هنا بشكل موجز ما يدفعنا إلى هذا
التصور الجديد حول نشأة الحكاية:

— بدأت القصة بخبر إغريقى المصدر بالغ البساطة إلا
أنه يسهل النظر لرافته، وهو أن امرأة شابة جميلة بلغت
من سعة الثقافة وتنوع المعارف ما يمكنها من مناظرة
علماء عصرها والفتل عليهم، ووافق هذا الخبر قبولاً
فى الأوساط العربية خلال النصف الثانى من القرن الثانى
الهجرى والنصف الأول من القرن الثالث، بسبب انتشار
ظاهرة مماللة وهى وجود جوارى على درجة عالية من
الثقافة مثل عرب المأمونية وغيرها.

— دخلت القصة باسم بطلتها الإغريقية «تيودورا»،
وهو اسم كان له فى أثناء هذه الفترة إشعاعات أسطورية
— تماماً كاسم هارون الرشيد فى ألبان العربى — إذ هو

وتتردد اسم تيودورا كذلك فى المصادر الشرقية التى
أطلقت عليها اسم «تنورة» أو «تنورة»، وهو الاسم الذى
اختصره الغزال إلى «تودد»، وعرفت — بالإضافة إلى
جمالها الفائق — بالحكمة وحسن التصرف فى الأمور،
وكانت تشارك زوجها فى تدبير الدولة. وحينما توفى
توفيل فى سنة ٢٢٧ (٨٤٢) وليت هى الملك وصية
على ابنها الصبى ميخائيل (٢٦). ويظهر أنها عقدت هدنة
مع الخليفة العباسى المعتصم الذى توفى فى هذه السنة
نفسها أو مع ابنه الواثق، واستمر هذا الصلح لسنوات
طويلة بعد ذلك، بدليل أن مناطق الثغور بين الخلافة
العباسية ومملكة يزنطة ظلت هادئة لا يهكر فيها صفو
السلام شئ. وفى مثل هذا الجو المسالم كانت المبادلات
التجارية والثقافية بين الدولتين تنشط نشاطاً كبيراً. وقد
ظلت الملكة تيودورا تحكم البلاد حكماً فعلياً على مدى
ست سنوات حتى ٢٣٣ (٨٤٧) التى بلغ فيها ابنها
ميخائيل سن الرشد. ويذكر الطبرى أن فى هذه السنة
وَقَب ميخائيل بن توفيل على أمه تنورة فشمسها (أى
حملها على الاعتزال والترهب) وأدخلها الدير لأنه
اتهمها برجل من رجال البلاط (٢٧). على أننا لا نلث
أن نراها بعد ذلك وهى تصرف أمور الدولة، بدليل ما
يذكره الطبرى فى أخبار سنة ٢٤١ (٨٥٥) من الاتفاق
الذى عقده مع الخليفة المتوكل على تبادل الأسرى من
الجانبين الإسلامى والمسيحى (٢٨). وهذا الخبر يشهد بأن
السلام ظل سائداً بين الدولتين، إذ تظل منطقة الثغور
هادئة لا نسمع فيها بحملات عكسية من هذا الجانب
أو ذاك. وعلى كل حال، فإن ما جمعناه من أخبار هذه
الملكة التى جمعت بين الجمال وقوة الشكيمة والقدرة
على تصريف أمور الدولة يدل على ما قدر لها من شهرة
رشعبية فى أوساط المسلمين، سواء فى الشرق أو فى
أقصى بلاد المغرب فى الأندلس.

ثقافة عربية وأجنبية وأقدرهم على الجدل. والغلب على مثل هذا العلم الكبير - أكبر علماء عصره - بعد أرفع شهادة يمكن أن تمنح للجارية المتحدية. والظرف أن شخصية النظام ظلت ماثلة في كل روايات الحكاية في المشرق والأندلس حتى العصور المتأخرة وحتى في الترجمة الإسبانية للحكاية.

*

ذكرنا أن حكاية الجارية تودد قد ولدت على الأرجح في أوائل القرن الثالث الهجري، وأنا أعني بذلك نواتها الأولى البسيطة التي لا تزيد على كونها إشادة بتلك الجارية ذات الثقافة الواسعة التي تناظر علماء العصر وتستطيع التغلب عليهم، ثم أضيف إليها هيكل قصصي بسيط هو أنها كانت جارية مملوكة لرجل كان لها لم افتر وأدت به الفاقة إلى أن يعرضها للبيع على الرغم من لشدة حبه لها. ومثل هذه القصة شائع في كتب الأدب العربي، وقد رأينا في خبر عرب المأمونية جارية المراكبي ما يشبه هذا الحدث. وتنتهي القصة نهاية سعيدة، إذ يحجب بها الخليفة الذي عرض عليه شراء الجارية، فلا يكتفى بمنع صاحبها الثمن الذي طلبه لها، بل يردها إليه حينما يرى تعلقها به.

على أن الحكاية قد لحقها ما وقع لكثير من قصص (ألف ليلة) التي نشأت بسيطة ساذجة، وتناقلها القصاص والرواة مشافهة^(٣٠)، عبر مسيرة طويلة، خلالها كانت تنسج حولها أنسجة من التفاصيل والإضافات حتى دونت على الأغلب في مصر في أواخر العصر المملوكي^(٣١). وما يدل على مصرية النص أن الجارية في منازعتها للمنجم لا تستخدم في حديثها عن التقويم الفلكي إلا أسماء الشهور القبطية التي لا يزال الفلاحون في مصر يستعملونها؛ طوبة، برمهات، كيهك، برمودة... وهلم جرا^(٣٢). وربما دل على ذلك أيضاً أن الجارية في منازعتها للفقيه تكرر في إجاباتها اتباعها للمذهب الإمام

اسم تلك الملكة البيزنطية التي كانت ندا، يحسب له كل حساب، لأعظم الخلفاء العباسيين المعاصرين لها؛ المأمون والمتعصم والواثق، مما أتاح لها شعبية كبيرة في أوساط المجتمع العربي الإسلامي سواء في المشرق أو الأندلس، ثم اقتضى تعريب الحكاية تعريب اسم بطلتها على نحو قريش من أصله الإغريقي: تيودورا (= تلورة = تود) فكان أن اصطنع لها اسم «تودد».

- وافق دخول الحكاية إلى عالم أدبنا العربي ظاهرتين تربت إحداهما على الأخرى؛ الأولى هي الاتصال الوثيق بين الثقافتين العربية والإغريقية خلال الفترة المشار إليها، الموافقة لحكم الخلفاء العباسيين من رعاية الثقافة؛ هارون الرشيد وابنيه المأمون والمتعصم ثم الواثق، وهو العصر الذي بلغت فيه ترجمة التراث الإغريقي إلى العربية ذروة نشاطها، ولانسيما منذ إنشاء المأمون دار الحكمة التي أصبحت من أهم مراكز الثقافة اليونانية ونشرها بين العرب الذين أقبِلوا عليها إقبالاً متقطع النظر^(٣٣). وأما الظاهرة الثانية، فهي اتساع النشاط الجدلي والمناظرات خلال هذه الفترة على نحو لم نشهد له نظيراً من قبل، وقد اضطلع بهذا النشاط علماء الكلام من المعتزلة بصفة خاصة، ومن المعروف أن الخلفاء العباسيين من الرشيد إلى الواثق هم الذين دانوا بمقيدة المعتزلة، بل اتخلوها مذهباً رسمياً للدولة ورعوا علماء الاعتزال وشجعوهم على مناظرة مختلف الطوائف. ولهذا، فلنستغرب أن يكون لهذه المناظرة الطريفة المفترضة بين فتاة شابة وعلماء العصر قبول حسن وانتشار واسع في الأوساط الثقافية العربية.

- ومن هنا كان لاتخاذ إبراهيم بن سيار النظام واحداً من أبطال الحكاية دلالة لها مغزاه، فالنظام كان من أعلام متكلمي المعتزلة، وكانت حياته في هذه الفترة بالذات (بين سنتي ١٢٥ و ٢٢١ = ٨٠٠ - ٨٣٦)، وقد طار صيته باعتباره من أذكى رجال عصره وأوسعهم

ورجال العلم، مثل السفارات المتبادلة بين عبدالرحمن الناصر والإمبراطور البيزنطي قسطنطين السابع ما بين سنتي ٣٣٦ و٣٤٠ (٩٤٧ - ٩٥١ م)، وفيها أهدى للملك الرومي الخليفة الأندلسي كتابين استقبلهما الأندلسيون باهتمام بالغ، هما كتاب ديسقوريدس Dioscorides في الفلاحة، وكتاب بولس هرشيش Paulus Hroisius في تاريخ الدولة الرومانية، وقد ترجم كلاهما إلى العربية^(٣٦).

ومن ناحية أخرى، فإن الأندلس كانت منذ أوائل القرن الثالث الهجري تقفو آثار الخلافة العباسية وتعمل على استيعاب المنجزات الثقافية في عاصمة الخلافة، وكان عبدالرحمن الأوسط (الذي حكم الأندلس بين سنتي ٢٠٦ و٨٢٢/٨٢٣ - ٨٥٣) يطمح إلى أن يكون «مأمون» الدولة الأموية الأندلسية، ولم يحل دون ذلك العداء السياسي بين الأمويين ودولة بني العباس^(٣٧).

وربما كان مما أعان على القبول الحس الذي تلقى به الأندلسيون حكاية هذه الجارية في مساجلتها لكبار علماء عصرها وضع المرأة المتميز في الأندلس؛ فقد تمتعت المرأة في المجتمع الأندلسي بقدر كبير من الحرية، وأعان ذلك على ظهور كثير من النساء المثقفات في هذه البلاد^(٣٨). وكتب التراجم الأندلسية تحفل بأسماء العديد من هؤلاء النساء اللاتي برزن في كل ميادين المعرفة، ولا سيما في عصر ملوك الطوائف الذي بلغت فيه الحياة الفكرية الأندلسية مستوى رفيعاً من الرقي.

. بل إننا نجد في سير بعض هؤلاء النساء ما يشبه ما نراه في حكاية تودد، نذكر من ذلك ما يسجله المقرئ في عرضه أخبار بعضهن إذ يقول :

«ومنهن العبادية جارية المعتضد بن عباد والد المعتضد، أهداها إليه مجاهد العاصري من داتية، وكانت أدبية ظريفة كاتبة شاعرة ذاكرة لكثير من اللغة. قال ابن عليم في شرحه ..»

الشافعي^(٣٩). والمعروف أن مصر منذ قدوم الإمام الشافعي إليها أصبحت مركز الشافعية بعد أن كانت معقل للمذهب المالكي، وقد أصبحت الغلبة لهذا المذهب في مصر والشام ولأسيما خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين. يقول السبكي :

«اليد العالية لأصحابه [أي أصحاب الإمام الشافعي] في هذه البلاد، لا يكون القضاء والنظابة في غيرهم. ومنذ انتشر مذهبه لم يول أحد قضاء الديار المصرية إلا على مذهبه^(٤٠).

ويقول ابن خلدون :

«وأما الشافعي فمقلدوه بمصر أكثر مما سواها^(٤١).

حكاية الجارية تودد في الأندلس :

إذا صبح ما زعمناه من أن حكاية الفتاة العالمة التي تناظر أبرز علماء عصرها كانت في الأصل قصة إفريقية ولدت أولاً في المجتمع البيزنطي، واتخذت روايتها لبطلتها اسم تيودورا (تدورا)؛ فإن الأندلس لم تكن بعيدة عن معرفة هذه القصة، بل إننا رأينا أن ذلك الاسم الذي حملته زوج الإمبراطور البيزنطي قد اختصره الشاعر الأندلسي يحيى الغزال إلى «تود» الذي تحول إلى «تودد» في الحكاية العربية، والسفارة التي اضطلع بها الغزال من قبل أمير الأندلس عبدالرحمن الأوسط إلى بلاط بيزنطة تدل على أن الأندلس كانت على صلة وثيقة بالجو الثقافي والحضاري الذي كان يسود مجتمع العاصمة الرومية، وقد ظلت العلاقات الودية بين الأندلس والدولة البيزنطية مستمرة حتى نهاية القرن الرابع الهجري؛ إذ تكررت السفارات بين الجانبين في العصور التالية، ولم تقتصر هذه السفارات على توطيد العلاقات السياسية، بل كان لها مظهرها الثقافي الذي تمثل في تبادل الكتب

لأدب الكتاب لابن قتيبة وذكر الموسعة - وهي خشية بين حمالين يجعل كل واحد منهما طرفها على عنقه - ما صورته: و يذكر الموسعة أغربت جارية لمجاهد أهلها إلى عباد كاتبة شاعرة على علماء إشبيلية، وبالهزيمة التي تظهر في أذقان بعض الأحداث وتعتري بعضهم في الخدين عند الضحك. فأما التي في الذقن فهي التؤنة، ومنه قول عثمان (رضي الله عنه): «دسموا نوتته لتدفع العين» وأما التي في الخدين عند الضحك فهي الفحصة، فمما كان في ذلك الوقت في إشبيلية من عرف منها واحدة^(٣٩).

وفي نص آخر يورده ابن بسلام الشنتريني، نقلا عن المؤرخ ابن حيان القرطبي، نقرأ خبراً يكاد يكون وصفاً لمن يمكن أن ندعوها «تودد» الأندلسية، وذلك في معرض الحديث عن أحد أمراء الأندلس في عصر الطوائف هو أبو محمد هذيل بن خلف بن لبّ بن رزين المعروف بابن الأصل صاحب سهلة بنى رزين (وهي مدينة مازالت تحمل اسمها العربي محرفاً: Albarracin وتقع ما بين الثغرين الأعلى والأدنى):

«... وكان مع ذلك أرفع الملوك همة في اكتساب الآلات والكسوة، وهو أول من بالغ الثمن بالأندلس في شراء القينات، اشترى جارية أبي عبد الله المتطبب ابن الكتاني بعد أن أحجمت الملوك عنها لغلاء سوماها، فأعطاه فيها ثلاثة آلاف دينار، فملكها. وكانت واحدة القيان في وقتها، لا نظير لها في معناها، لم ير أخف منها روحاً ولا أملح حركة ولا ألين إشارة ولا أطيب غناء ولا أجود كتابة ولا أملح خطأ ولا أبرع أدباً ولا أحضر شاهداً على سائر ما حسنه وتدعيه، مع

السلامة من اللحن فيما تكتبه وتغنيه، إلى الشروع في علم صالح من الطب ينسبط بها القول في المدخل إلى علم الطبعة وهيشة تشريح الأعضاء الباطنة، وغير ذلك مما يقصر عنه كثير من متحلي الصناعة، إلى حركة بليلة في معالجة صناعة الشفاف والمجادلة بالحجفة [أي الترس] واللعب بالسيف والأسنة والخناجر المرهفة، وغير ذلك من أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا مثيل ولا عدل»^(٤٠).

ويذكر مثل هذا عن جارية أخرى أنطلسية مقادبة شاعرة تدعى «غاية المنى». يقول عنها المؤرخ أبو القاسم بن حبيش:

«سيقت لابن صمادح [ملك المرية على عهد الطوائف] جارية نبيلة تقول الشعر وتحسن المحاضرة، فقال: تحمل إلى الأستاذ ابن الفراء [أحد كبار الأدباء وعلماء اللغة] ليختبرها. وتبينت في اختبارها قدرتها على ارتجال الشعر وإجازته فاشترأها»^(٤١).

والذي أرجحه أن وجود أمثال هؤلاء الجوارى في الأندلس بعد أوتيته من سعة الثقافة، وما كان يحدث من مناظرتهم للعلماء واختبارهم في مجالس الأمراء، كان مما ساعد على رواج حكايات مثل حكاية تودد الجارية، فقد كانت غير بعيدة عن واقع المجتمع الأندلسي، كما يبدو أن قصصاً متفرقة بما ضمته بعد ذلك مجموعة (ألف ليلة) قد دخلت إلى الأندلس في عصر مبركر. فابن سعيد الأندلسي صاحب (المغرب في حلى المغرب) (توفي سنة ١٢٨٦/٦٨٥) يقول في معرض الحديث عن بلوية يقال إن الخليفة الفاطمي الأمر بأحكام الله (حكم بين سنتي ٤٩٥ و ٥٢٤) كان يتعشقها:

المتحدثين للجارية هو فقيه المدينة الذي يقابلها في أول الأمر يازدراء متعجباً من تخليها للعلماء مع صغر سنها. وآخر المتحدثين هو إبراهيم المتكلم. وتنتهي الحكاية في هذه الرواية بإعادة الجارية إلى صاحبها ومنحه ثمنها الذي طلبه وهو عشرة آلاف دينار^(٤٤).

هذا هو مجمل نص المخطوطة المحفوظة في المجموع التاريخي الإسباني، وهي مع الأسف غير مؤرخة ولا معروفة المؤلف.

أما الرواية الثانية، فقد وردت في مخطوطة أخرى تحتفظ بها مدرسة الأبحاث العربية في مدينة غرناطة، وكانت هذه المخطوطة ملكاً للمستشرق الإسباني مارينو جاسبار وميرو Mariano Gaspar Remiro، وهي تضم مجموعة من الرسائل المختلفة ليس لها عنوان ولا اسم مؤلف ولا تاريخ نسخ. وتقع حكاية الجارية تودد فيها بين ظهر الورقة ٧٥ ووجه الورقة ١٠٠، والنص هنا أقيم من النص السابق وأغنى بالتفاصيل، بالإضافة إلى خاصية أخرى تضفي عليه قيمة متميزة، وهي أنه مكتوب باللهجة العربية الدارجة التي كان أهل غرناطة يتحدثون بها، ويسلو بمقارنة لغة النص بما وصل إلينا من وثائق مكتوبة بالغرناطية الدارجة أن تاريخ كتابته هو أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل الخامس عشر. وقد اهتم بدراسة هذه الرواية صديقنا المستشرق الإسباني خوسيه بانكث رويث، فبدأ بالتعريف بها في مقال له بعنوان: «رواية عربية جلييلة لحكاية الجارية تودد»^(٤٥)، ثم نشر دراسة للنص وترجمة إسبانية كاملة له بعنوان: «رواية جديدة لحكاية الجارية تودد بالعربية الغرناطية»^(٤٦). وتتميز هذه الرواية أيضاً ببعض التفاصيل التي تختلف فيها مع نص (ألف ليلة) ومع نص مخطوطة جايانجوس.

فللرواية هنا إسناد يسلو براوى الحكاية أي بكر الوراق عن شخص يدعى ابن هشام عن إبراهيم البهاني، ولا يزيلنا المخطوط تعريفنا بهؤلاء الرواة. ولا يعين النص اسم

«وقد أكثر الناس في حديث البدوية وابن مياح من بنى عمها وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت روايتهم في هذا الشأن كحديث البطل وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك»^(٤٧).

روايتان أندلسيتان لحكاية تودد الجارية :

هناك روايتان أندلسيتان عرفتا لحكاية الجارية تودد. أما الأولى، فهي في مخطوطة كانت في حوزة المستشرق الإسباني باسكوال دي جايانجوس Pascual de Gayangos (١٨٠٩ - ١٨٩٧) وهي اليوم محفوظة في مكتبة الجمع التاريخي الملكي بمليد، وكان قد أورد وصفاً لها في إحدى حواشيه على ترجمته الإسبانية لكتاب العالم الإنجليزي (تاريخ الأدب الإسباني)^(٤٨)، وهي بعنوان «حكاية الجارية تودد وما وقع لها مع منجم وعالم وشاعر في مجلس الخليفة ببغداد». والرواية فيها مسندة إلى عالم يدعى أبا بكر الوراق (لعل المقصود هو أبو بكر الصولي^(٤٩)) الذي يرويها بدوره عن رجل يدعى هشاماً. وهي تبلى اختصاراً للحكاية كما وردت في (ألف ليلة)، إذ تتفق معها في خطوطها العامة وإن كانت تختلف عنها في بعض التفاصيل، فصاحب الجارية هنا هو التاجر نفسه وليس ابنه كما في الليالي الألف. وحينما يغتفر يتجه لطلب المعونة من ذوى قرابته وأصحابه، ولكنهم يقابلونه بالكران والتعجب، وحينئذ لا يرى مفرّاً من بيع جاريته، وهي الشئ الوحيد الباقي له من ثروته. وتلح عليه الجارية نفسها - وهو ما نراه في (ألف ليلة) أيضاً - في أن يقوم ببيعها للخليفة طالباً فيها عشرة آلاف دينار.

وحينما تتحدث الجارية عما تحسنه من العلوم تذكر مجالات معرفية لم ترد في ألف ليلة مثل التصوف وعلم الكلام والخط والتطريز وتطعيم المعادن. أما الاختصارات، فقد اختصرها الراوى إلى خمسة بدلاً من سبعة. ولؤل

تأثني استجابة لرغبة الفتاة، بل نرى الخليفة يأمر بأن تحمل إلى قصره، ولا يردّها لصاحبها إلا بعد إلحاح من الجارية وبكاء منها ومن مولايها. ويقتسم صاحب الرواية الفرصة لكي يسوق على لساني الاثنين مقطوعات شعرية باكية تعبر عن حب كل منهما صاحبه وعن استحالة حياتهما مفترقين. وهذه الشكوى الشعرية هي ما يخلو منه نص (ألف ليلة) ونص جايانجوس. ويتأثر الخليفة بهذا الشعر فيستجيب أخيراً لرغبتها في الاجتماع. كذلك نلاحظ أن النص الغرناطي ينفرد بفقرة حول الخمر وأبيات لأبي نواس في وصفها، وهو ما يخلو منه النصان الآخران.

الترجمات الإسبانية والبرتغالية :

من المعروف أن أول ترجمة لمجموعة من قصص (ألف ليلة) إلى لغة أوروبية - باستثناء الإسبانية والبرتغالية - كانت هي التي اضطلع بها أنطوان جالان - Antoine Gal - لاند للفرنسية ونشرها سنة ١٧٠٤. ولم تكن «حكاية الجارية تودد» بالذات من بين ما ترجمه الأديب الفرنسي. والطريف هو أن هذه الحكاية - وهي ليست من أجود قصص المجموعة - هي التي أخذت طريقها إلى الأدب الإسباني في تاريخ مبكر يسبق ترجمة جالان بما يقرب من قرنين من الزمان.

ذلك أن أقدم طبعتين للترجمة الإسبانية للحكاية هما المذكورتان في «الفهرسة» (Registum) التي صدرت عن الناشر فرناندو كولون Fernando Colon (تحت رضى 2172 و 4062)، وهما غير مؤرختين وإن كان من المؤكد أنهما صدرتا قبل سنة ١٥٣٩ التي توفي فيها الناشر المذكور. وإحدى هاتين الطبعتين ترجع إلى سنة ١٥٢٤، إذ يذكر كولون أنه اشترها في «مدينة دل كامبو» Medina del Campo بستة دراهم مرابطة^(٤٧) في ذلك التاريخ. وربما كانت إحدى الطبعتين هي التي سجلها سالفا Salva (في فهرسته برقم 1592) وهي ترجع إلى سنة ١٥٢٠، وهو يذكر أنه رأى طبعة أخرى

التاجر ولا اسم ابنه صاحب الجارية، على أنه يتفق مع نص (ألف ليلة) في أن ابن التاجر - وليس التاجر نفسه - هو الذي يبدد ميراث والده حتى يفتقر وحتى يضطر إلى بيع الجارية. وفي نص (ألف ليلة) نرى الجارية هي التي تعرض على مولايها أن يحملها إلى الخليفة هارون الرشيد. أما نصنا الغرناطي، فيجعل الفتاة تقترح على سيدها أن يحملها إلى «سوق الرخاء»، وحينما يسمع الخليفة بجمالها ومواهبها، فإنه هو الذي يأمر بحملها إليه، وحينئذ توصيه بالآيبيعها بأقل من عشرة آلاف دينار. ويتفق النص الغرناطي مع نص جايانجوس في المساومة التي تجرى بين صاحب الجارية والخليفة قبل بيعها.

وفي نص (ألف ليلة) يكتب الخليفة إلى عامله بالبصرة أمراً بإيه بأن يبعث إليه على وجه العجلة إبراهيم بن سيار النظام. أما في النص الغرناطي، فإن الخليفة يرسل إلى عامر البصري لكي يبعث إليه بالنظام «أعلم علماء عصره» كما يأمره هو - أي عامراً - بأن يقدم عليه للاشتراك في اختبار الفتاة، ويدعو لحضور المناظرة علماء بغداد وشعراءها بل وجمهور بغداد كلها.

أما الاختبار، فإن النظام هو أول مفتتح له، فينهزم أمام الفتاة بعد امتحان طويل في العلوم القرآنية والحديث، ويضطر - كما في (ألف ليلة) - إلى خلع ملابسه. أما آخر للممتحنين، فهو عامر البصري. ثم تنتقل الفتاة إلى تختدى لأصغر الشرح وعازفي الآلات الموسيقية، وينتهي هؤلاء أمامها إلى الهزيمة أيضاً.

وأما مكافأة الجارية في النص الغرناطي، فإنها تزيد كثيراً على ما تقرره (ألف ليلة) ونص جايانجوس، فهي هنا عشرة صناديق من العاج المطعم، في كل صندوق عشرة آلاف دينار، وكذلك عشرة بغال لحمل الصناديق مع سائس لكل دابة. وأما إعادة الجارية لسيدها فهي هنا مختلفة أيضاً عما نراه في النصين السابقين، فهي لا

وعظائرها -Capitulos que fabla de los ejemplos e casti-
gos de Teodor, la doncella^(٤٨). ولغة هذا النص
تحمّل خصائص اللغة السائدة خلال القرن الرابع عشر
إن لم يكن أواخر القرن الثالث عشر الذي ترجمت فيه
نصوص عربية كثيرة مماثلة^(٤٩).

ترجمة ألفونسو الأروغوني:

كثير من الطبعات الإسبانية التي نتحدثنا عنها لهذه
الحكاية تسبب لكاتب يسمى ألفونسو الأروغوني Alfonso
Aragonés، وهو شخصية لا نعرف عنها شيئاً، ولكنه
على كل حال لا يمكن أن يكون بدرو ألفونسو Pedro
Alfonso الأروغوني طبيب الملك الإنجليزي هنري الأول
الذي عاش في أوائل القرن الثاني عشر وصاحب أول
مجموعة قصصية عربية المصدر عرفت في أوروبا^(٥٠)،
وذلك لتقدم زمنه، ولا الشاعر الموريسكي الذي يحمل
الاسم نفسه والذي عاش في أواخر القرن السادس
عشر^(٥١)، وذلك لتأخره عن تاريخ ترجمة الحكاية. على
أن مسألة شخصية المترجم غير ذات أهمية. فالهم هو
مضمون القصة، وذلك لما باشره من تأثير عظيم في
الأدب الإسباني بحكم ذلك الانتشار الواسع الذي تصوره
كثرة طبعاتها. وفيما يلي نورد خلاصة القصة كما
أوردتها ترجمة ألفونسو الأروغوني:

كان في بابل Babilonia (المراق) تاجر طائل الثراء،
وكان تقياً صالحاً مواظباً على الصلوات الخمس كثير
الصدقات يعم بها اليتامى والأرامل والمحتاجين ولكنه لم
يرزق بولد. وحدث أن اشتري جارية، فعكف على
تمهدها وحسن تعليمها حتى أصبحت ضليعة في كل
العلوم، غير أن التاجر لكثرة نفقائه افتقر وساءت حاله،
فعرّض أمره على الجارية، فاشتارت عليه بأن يذهب إلى
دكاكين المطايرين فيأتيها بكل لوازم الزينة والعمود وأقفر
الملابس، ففعل التاجر إذ ذهب إلى صديق له عطار
يدعى محمداً فزوده بكل ما أراد، وحمل ذلك إلى

في سنة ١٥٣٥. ويصف باسكوال دي جايانجوس طبعة
في سرقسطة Zaragoza على نفقة السيدة خونا ميّاں Ju-
ana Millán ١٥ مايو ١٥٤٠، وثانية في طليطلة To-
ledo سنة ١٥٤٣، وأخرين بلا تاريخ في شقوية Sego-
via وإشبيلية Sevilla، وكلتاها موجودة في مكتبة فينا
الإمبراطورية. وجميع هذه الطبعات مزينة بالرسوم وعلى
غلاف كل منها صورة تمثل الجارية والتاجر والملك.
ويضيف موني Mone طبعة رآها في إشبيلية مؤرخة في
١٥٤٦، وموللر Miller طبعة أخرى في سنة ١٥٥٤
محفوظة في مكتبة بالباريا الملكية. وجميع هذه الطبعات
بالحروف القوطية ويتألف كل منها في الغالب من
ملزمتين.

أما خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فهناك
طبعات أخرى: واحدة في ألكالا دي إنيارس Alcalá
Henares (التي كانت تدعى في ظل الحكم الإسلامي
قلعة عبدالسلام) سنة ١٦٠٧، وأخرى في إشبيلية سنة
١٦٤٢ وثالثة في بلنسية Valencia سنة ١٦٧٦ وهي
طبعة كتب على غلافها إنها جليدة منقحة ومصححة.
وفى ١٧٢٦ صدرت طبعة في مدريد بعنوان «قصة
الجارية تيودور وجمالها البديع وحكمتها النادرة
Historia de la doncella Teodor, en que trata de su
hermosura y sabiduría.

وخلال القرن التاسع عشر تعددت طبعات القصة بلغة
عصرية. كذلك تمت ترجمتها إلى البرتغالية، ترجمها
كارلوس فيريرا Carlos Ferreyra وطبع مرتين في سنتي
١٧٣٥ و١٧٥٨، ولكن الترجمة ترجع إلى نحو قرن
قبل هذا التاريخ، إذ إن هناك ذكراً لهذه الترجمة في
سجل الرقابة للكتب الممنوعة بتاريخ ١٦٢٤.

وفي سنة ١٨٧٩ قام العالم الألماني هرمان كنوست
بنشر نص القصة على أساس مخطوطتين في الإسكوريال
ببنوان: «فصل يتحدث عن الجارية تيودور وأمثالها

يعطيها عشرة آلاف قطعة ذهبية. وتنتهي القصة بإعادة الملك الجارية إلى صاحبها بعد أن يمنحه ما طلبه في ثمنها.

مسرحية لوبي دى فيجا :

لوبي دى فيجا Lope de Vega (١٥٦٢ - ١٦٣٥) هو أعظم أعلام المسرح الإسباني وأغزر مؤلفيه إنتاجاً، وهو الذى يهيمن بشخصيته المتميزة على الشطر الأول من ذلك العصر الذى يدعى فى تاريخ الأدب الإسبانية بالعصر الذهبى El Siglo de Oro. ولا يقاربه فى قدرته المسرحية إلا تلميذه كالديرون دى لا باركا Calderón la Barca (١٦٠٠ - ١٦٨١)، على أن الأدب الإسباني لا يعرف فى جميع عصوره مؤلفاً فى خصوبة لوبي دى فيجا وتدفق قريحته. حتى إن بعض من أحصوا مسرحياته يقررون عددها بألف وثمانمائة، وهو نفسه يذكر أنه كثيراً ما كان يؤلف المسرحية فى أربع وعشرين ساعة، ولعل لوبي أقدر مؤلفي المسرح الإسباني على استخدام الموتيمات الشعبية وتحويلها إلى أعمال مسرحية^(٥٦).

وما كان ليفوت لوبي دى فيجا تطويع حكاية الجارية تودد (تيودور) لفنه المسرحي، ولا سيما إذا قدرنا ذبوعها الهائل خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم كونها قصة تقوم على الحوار، والحوار ركن من أهم أركان العمل المسرحي.

غير أن لوبي يشاقب نظره وخبرته المسرحية الواسعة، كان يعرف أن الحوار وحده لا يكفي لصوغ عمل مسرحي جيد، وخاصة إذا كانت القصة نفسها حشة بسيطة كما هو الأمر فى تلك الحكاية، ولهذا فقد أضاف إليها حشداً كبيراً من الأحداث والمغامرات بالفن التعقيد وجعل المناظرات - وهى صلب الحكاية - لا تحتل إلا الصفحات الأخيرة من مسرحيته التى اتخذ لها عنوان الحكاية نفسه: «الجارية تيودور La doncella Teodor»^(٥٧). وقد جعل تيودور هذه ابنة لعالم وأستاذ فى

الجارية، فقالت: عسى أن يكون هذا بدلتي لحسن صنع الله بنا. فلما تزينت وتطيبت قالت للتاجر: هيا بنا إلى قصر الملك وأبى مالك المنصور، وطلبا الإذن عليه، فأذن لهما. وكان أن عرض التاجر على الملك شراء الجارية طالباً فى ثمنها عشرة آلاف قطعة من خالص الذهب الأحمر، ولكن الملك رأى ذلك الثمن فاحش الغلاء، فقال له التاجر: يا مولاي، لا تستكثر هذا الثمن، فقد اشترت هذه الجارية وهى صبية صغيرة وكلفتني تعليمها كثيراً من النفقات حتى جاءت نادرة فى إحاطتها بشتى العلوم والمعارف وسائر الفنون والصناعات. وحينئذ بدأ الملك فى مخاطبتها بعد أن بهر جمالها، فسألها: ما الذى تحسنين من العلوم؟ فقالت: يا مولاي، تعلمت الشريعة والكتاب وعرفت الرياح الأربع والأركان السبعة والنجوم وأحكام الفقه، وعرفت كل ما خلقه الله فى السماوات والأرض، وعرفت قصص الطيور والحيتان والطبيعة والمنطق والفلسفة والصناعات ولعب الشطرنج، وأعرف الضرب على العود والقانون والأحان الثلاثة والشاللين، وأيقن الرقص والغناء وتطريز الديباج وحوك الثياب والنسج بخيوط الذهب والفضة وكل ما يخطر ببالك من الفنون النبيلة. ودesh الملك لما ذكرته الجارية، غير أنه أراد أن يستوثق من صحة دعاواها، فأمر باستدعاء أكبر علماء بلاطه لكى يقوموا بامتحانها.

وبعد ذلك تبدأ المناظرات التى تستغرق بقية القصة. وكان المحتضنون ثلاثة: فقها بصيراً بالشريعة وأحكامها، وعالماً بالطبيعة والعلوم، وأديباً متبحراً فى النحو والمنطق واللغة والبلاغة. وتدر أسئلة هؤلاء العلماء حول مسائل متعلقة بالفيزياء والطب والتاريخ الطبيعى والفلك، ثم أشياء متعلقة باللغة والبلاغة، وتفهم الفتاة كل مناظرها ويكون ثالث محتضنيها هو إبراهيم النظام الذى يقرر بهزيمته أمامها، فتطالبه بالتجرد من ملابسه حتى ما يستر عوره، وحينئذ يطلب إليها مستعطفاً أن تغفيه من هذا الموقف المخرج، وأن تتجاوز عن هذا الشرط، فى مقابل أن

فيه بحرارة عن المرأة وتستعرض فيه أسماء النساء العالمات من الإغريقيات والرومانيات، وتختتم خطابها بتحدى علماء فارس. فيأمر السلطان بمقد مجلس المناظرة بينها وبين علماء ملكه، فإذا غلبت أربعة منهم فإنه سينوب بها أعظم التوبة، بل وسيمنحها مائة ألف دوقية من الذهب.

ويكون أول المتقدمين لاختبارها بليانو الفيلسوف وابنتاه ديمتريا وفينيسا، ثم العالم البلسنى الذى كان مقرراً أن (خطيبها السابق وهو العالم البلسنى الذى كان مقرراً أن يتزوج منها) وأخيراً باديا - وهو الشخصية القائمة بالمرور الهزلى فى المسرحية - ويطرح كل هؤلاء على الفتاة أسئلة وألغازاً، فتجيب عن كل ذلك وتصبر على تجريد ممتحنها الأخير من ثيابه. وفى النهاية يقر السلطان بتفوقها ويدفع لها ولصاحبها ما وعد به ويزوجها بحبيبها ويدفع مهرها من ماله.

أما الأسئلة فكثير منها يوافق ما نعرفه فى الحكاية العربية برواياتها المختلفة فى (ألف ليلة وليلة) وفى صيغها الأندلسية وترجمتها الإسبانية، غير أن بعضها متعلق بإسبانيا، وفيها من التلاعب اللفظى ما لا يفهمه إلا القارئ أو المشاهد الإسباني، ولا ندرى كيف فات لوبى أن مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن يطرح فى بلاط «سلطان فارس»، غير أن مؤلفنا ما كان ليضعه مثل هذا التجاوز الذى لا يخضع لأى منطق، فالذى كان يهمه فى المقام الأول هو جمهوره الإسباني الذى يمكن أن يتغاضى عن هذه الهنات.

وهكذا نرى مسيرة هذه الحكاية فى ترحالها الطويل فى الزمان والمكان من بغداد هارون الرشيد إلى مدريد القرن السابع عشر. وفى النهاية، لا يسعنا إلا أن نقول إن للأعمال الأدبية - كما للبشر - حظوظاً لا تتوقف دائماً على التميز أو الجودة، فقد قدر لهذه الحكاية العربية البسيطة الساذجة من الذبوع والانتشار والخطوة خارج حدود أدبنا العربى ما لم يتح لكثير من القصص التى تفوقها جودة وقيمة فنية.

طليطلة، ويتعلق بها فتى من تلاميذ أبيها ولكن والدها يؤثر أن يزوجها لزميل له أستاذ فى بلنسية، غير أن فرقة من جنود البحر الجزائريين يختطفون الفتاة قبل زفافها ويحملونها سبية إلى وهران، وتتقلب بها الأحوال فيبعث بها أسير وهران إلى القسطنطينية عاصمة الخلافة العثمانية كى تباع هناك، وتخوض الفتاة مغامرات كثيرة فى حشد من الشخصيات الإسلامية والمسيحية حتى ينتهى بها الأمر إلى المنزل بحاضرة ملك فارس (٢) وهى فى حوزة ريان إغريقى، وتعرض على هذا الريان أن ييسمها للملك الذى عرف بحبه للعلماء وتقريبه لهم، وتوصيه بالآ يطلب فى ثمنها أقل من خمسين ألف دوقية. ومن هنا، لتلتقى مسرحية لوبى بالحكاية العربية وترجمتها الإسبانية فى خطوطها الأساسية.

والحقيقة أن المسرحية - بما حشد فيها لوبى من الشخصيات وما عقده فيها من الأحداث التى تجرى على مساحة واسعة من إسبانيا إلى الجزائر، ثم إلى القسطنطينية وبلاط ملك فارس - تبدو عملاً مضطرب البناء شديد التفكك، وهى بغير شك من أعماله المتوسطة أو ذات المستوى دون المتوسط، وقد استغرقت الأحداث الممهدة للمناظرة الفصلين الأول والثانى ونحو نصف الفصل الثالث، ولا تحتل المناظرة نفسها إلا الشطر الأخير من هذا الفصل.

وتبدأ المناظرة بتقديم فيناردو Pinardo، وهو الريان الإغريقى، الفتاة إلى سلطان فارس بعد أن يكون قد هيا لها من الزينة والملابس ما يجعلها جذيرة بالمثل فى بلاط الملك. وتجري المساومة بين السلطان والريان الإغريقى على نحو ما شهدناه فى بعض الروايات العربية والترجمات الإسبانية، ويعترف السلطان بجمال الفتاة ولكنه يجب لادعائها إخطاقتها بالعلوم ويقول إن هذا إهانة لمن يشتمل عليه بلاطه من العلماء وانتقاص من شأن الرجال. وتطلب تيودور الكلمة فتلقى خطاباً تدافع

المواشي :

- (١) ألف ليلة وليلة، طبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ٣/١.
- (٢) ألف ليلة، ٤/١.
- (٣) ألف ليلة، ١٣٨/٢ - ١٧٧.
- (٤) في حكاية عمر التتمان روليكه شركان وضوء للكانة في ألف ليلة، ١٦٢/١ - ٣٢٠ - ١/٢ - ٢١.
- (٥) ألف ليلة، ٨٠/٤ - ١٢٩.
- (٦) في دراسة أصدرتها مؤرخا الباحثة لولي لويت بارالت الأستفة في جامعة سان خويان دي بورنويكو عرض مفصل لهذه الظاهرة ومقارنة بين نظريتي الإسلام والسبسية للمرأة والأزواج والملاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وفيها تبين إلى أي حد كانت هذه العلاقات حتى في إطار الزواج الشرعي تمتد خطيئة ونفساً، وذلك بمناسبة نشرها لصا كيه أحد اللويسكيين المهاجرين إلى تونس حول تلك العلاقات. انظر:
- Luco López-Burnat: *Un Karma Sutra español*, Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 1992.
- وصلة خاصة الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «السبسية والجنس»، ص ١٠١ - ١٧٦.
- (٧) Ferid Ghazouli, «Poetic Logic in the Panchatantra and the Arabian Nights», *Amb Studies Quarterly*, 5, 1 (1983), p. 16
- وانظر مقال سمر عطار وجبرها نيش، «فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، عملية التحضر وتأسيس نموذج للذو الأثني في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، مجلة فصول، الجزء الأول، المجلد ١٢، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤ (ص ١٣٠ - ١٤٤)، ص ١٣٩ حيث يعترض الكاتبان على هذا المفهوم فيما يتعلق بالقصة الإطارية، على أنها ترى هذا الرأي صحيحاً بشكل عام إذا تأملنا قصص المجموعة في مجملها.
- (٨) ألف ليلة، ٢٦٦/٤.
- (٩) انظر تعليق على مادة (ألف ليلة وليلة) في دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، طبعة دار الشعب ٢٢١/٤.
- (١٠) ألف ليلة، ٥/١.
- (١١) الأغاني، ٥٤/٢١.
- (١٢) المصدر نفسه، ٦٧/٢١.
- (١٣) عن النظام انظر الدراسة القيمة التي أفردها له محمد عبدالهادي أبو ريحة بعنوان: إبراهيم بن سيار النظام وأثره الكلامية الفلسفية، القاهرة ١٩٤٠ وله ترجمة وافية في ضحى الإسلام لأحمد أمين، ١٠٦/٣ - ١٦٦، وفي أدب الحضرة لبنيالسيم بلح، ص ٢١٢ - ٢٢٠.
- (١٤) في المجلد الخامس من كتاب الجوهري في الحفاظ عدد من هذه المناظرات (بمطابق عبد السلام هارون)، وانظر: اللية والأمل لأحمد بن يحيى المرتضى، طه. جيلر أبياد سنة ١٩٥٢، ص ٢١ وما بعدها.
- (١٥) تاج العروس، مادة ورد ٧٨٤/٩ - ٧٨٥ - ط. الكويت ١٩٧١، تحقيق عبدالستار فراج.
- (١٦) انظر الفصل الخاص بالأدب الذي اشتركت في كتابته مع استاذتي الجيلة سهر القنملي في كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، نشر الشعبية القومية للويسكو، القاهرة، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧، ص ٨٢.
- (١٧) انظر دائرة المعارف المصورة كومبري تحت مادة «Teodora»، p. 115, Enciclopedia ilustrada CUMBRE, México, 1959, XIII.
- (١٨) ذكر الطبري في تاريخه أنه ولى في سنة ٢٠٩ (٨٢٥) خلفاً لأبيه مبخيل بن جرجس. تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٧ - ٦٠١/٨، غير أنه ذكر وفاته في سنة ٢٢٧ (٨٤٢) بعد أن ملك اثنتي عشرة سنة (١٢٣/٩)، وهذا يدل على أن توليه الملك كان سنة ٢١٥ (٨٣٠) وهو التاريخ الصحيح. وانظر كذلك تاريخ ابن خلدون، طبعة دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٧ - ٥٤٣/٣.
- (١٩) تاريخ الطبري، ٦٢٥/٨.
- (٢٠) المصدر نفسه، ٦٢٨/٨ - ٦٣٠.
- (٢١) المصدر نفسه، ٥٥/٩ - ٥٦.
- (٢٢) المصدر نفسه، ٥٧/٩ - ٧١.
- (٢٣) ديوان أبي تمام، بخرق قنبري، تحقيق محمد عبد عوام، طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ - ٦٤/١.
- (٢٤) حول سفارة الزغال إلى بلاط بيزنطة انظر ليوني روفنسال: تاريخ إسبانيا الإسلامية، E. Lévi, Provençal: *Histoire de l'Espagne Musulmane*, Paris, 1950, I, p. 253
- وانظر كذلك بحث المستشرق الفرنسي نفسه: سفارات متباعدة بين قرطبة وبيزنطة في القرن التاسع الميلادي، في مجلة بيزنطون.
- Un échange d'ambassades entre Cordoue et Byzance au IXe siècle, dans *Byzantion*, XII, 1937, pp. 1-24.
- وأعاد ليوني روفنسال نشر هذا المقال في كتابه الإسلام في المغرب، Islam d'Occident, I, pp. 79-107.
- (٢٥) المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الإيزاري وزملاته، القاهرة ١٩٥٤ - ص ١٤٤، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٨ - ٢٥٧/٢ - ٢٥٨.
- (٢٦) تاريخ الطبري، ١٢٣/٩.
- (٢٧) المصدر نفسه، ١٦٣/٩.

- (٢٨) المصدر نفسه، ٢٠٢٤-٢٠٢٣، وتاريخ ابن خلدون، ٥٨٧١٢-٥٨٨٠.
- (٢٩) حول هذا الموضوع انظر أولري، مسالك الثقافة الإفريقية إلى العرب، ترجمة تيم حساس، ٢٤٩، وبنظر حميد بنوي، التراث البونلي في الحضارة الإسلامية، وأحمد أسن، فجر الإسلام من ١٢٥ - ١٢٩، وجنى الإسلام ٢٥٣١-٢٨٨.
- (٣٠) حول ظاهرة الرقبة الشفوية في حكايات ألف ليلة انظر بحث محسن مهدي، «ظواهر الرقبة ولفظانية في أصول ألف ليلة وليلة»، في مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد العشرين، الجزء الأول مايو ١٩٧٤، ص ١٢٥-١٤٤.
- (٣١) حول التاريخ الذي استقر فيه تلمين نص ألف ليلة هناك خلاف بين الباحثين، فقد كان إدوارد لين Edward Lane يرى أنه منحصر بين سنتي ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد (٨٨٠ - ٩٣٧هـ)، أما إنتر ليمان Enno Littmann فقد رأى تأخير هذا التاريخ إلى العقد المنصرم بين ١٥١٧ و ١٥٢٦ (٩٢٣ - ٩٣٣هـ). انظر، مادة «ألف ليلة وليلة» في دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، ط. دار الشعب (بقلم ليمان) ٢١٦/٤. والذي أراد بشكل مبني أن هذا التاريخ أقدم من ذلك، وأرجع أنه خلال النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، وذلك لأنني لست أجد في هذه القصص إشارة إلى فتح المشانين للقسطنطينية، وكان ذلك قد تم في سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م) وما كان هذا الحدث الكبير ليفوت جاني، قصص ألف ليلة لو أن معلمهم كان لها تأثيرا على التاريخ.
- (٣٢) ألف ليلة، ٢٠٢٣.
- (٣٣) ألف ليلة في الحديث عن فروع الوضوء وعن أركان العبادة (٣٠٧/٢) وعن صلاة الميعدين (٣٠٨/٢).
- (٣٤) تاج الدين عبدغراب بن علي السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، بتحقيق محمود محمد الطائفي وعبدلفتاح الطوط، الطبعة الثانية، دار هجر، القاهرة ١٩٩٢ - ٣٣٦/١.
- (٣٥) مقدمة كتاب التاريخ، للكتبة الصليبية الكبرى، ص ٤٤٨.
- (٣٦) عن هذه السفارات انظر لبني برنشتاين: تاريخ إسبانيا الإسلامية.
- E. Lévi-Provençal, Histoire de l'Espagne Musulmane, Paris, 1950, II, pp. 148-153.
- (٣٧) حول هذه الظاهرة انظر كتاب لبني برنشتاين للشار إلى في الحضارة السابقة ٢٥٥/١ - ٢٦٧، وكذلك الحضارة التي أتت بها بالمرية بدون «الشرق الإسلامي والحضارة العربية الأندلسية»، تطوان ١٩٥١ ص ١٧ - ٢٥، ودراسة (بالإسبانية) عن التيارات الثقافية المشرقية وأثرها في تكون ثقافة الأندلس: Mahmud A. Makki: Ensayo sobre las aportaciones orientales en la España Musulmana, ed. Madrid, 1968, pp. 179-182.
- (٣٨) انظر للاختلافات القيمة حول هذا الموضوع في كتاب إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٥-٢٧.
- (٣٩) فتح الطيب، ٢٨٢/٤؛ والذليل والتكملة لابن عبدملك الرازي، السفر الثامن، تحقيق محمد شريف، الرباط ١٩٨٤، القسم الثاني رقم ٢٨٧ ص ٤٩٤.
- (٤٠) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الثالث ١١٢/١.
- (٤١) الذليل والتكملة لابن عبدملك الرازي، السفر الثامن ٤٨٨٢-٤٨٩٠، رقم ٢٦٦، والتكملة لكتاب الصلة لابن الأبار البلسي، القنطرة التي نشرها ماكسيميليانو ألكون Maximiliano Alcon وروثالث بالثيا Gonzalez Polencia في مجموعة الدراسات والنصوص العربية، مدريد ١٩١٥، رقم ٢٨٧٧، ٤٠٦، وفتح الطيب، ٢٨٧/٤-٢٨٧.
- (٤٢) فتح الطيب، ٢٩٠/٢.
- (٤٣) Ticknor: Historia de la Literatura española, trad. Pascual de Gayangos, ed. 1851, II, pp. 554-557.
- (٤٤) قام بمرض مادة هذه المخطوطة العالم الإسباني رامون مندث يلايو في كتابه أصول الرواية.
- Ramón Menéndez Pelayo: Orígenes de la novela, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, 2ª edición, Madrid, 1961, I, pp. 9-96.
- وكان مندث يلايو قد امتحان في ترجمة هذا النص وتعرف محرره المستشرق المعروف ميغيل أسن بالايوس Miguel Asín Palacios.
- José Vázquez Ruiz: Una nueva versión de la doncella Teodor.
- (٤٥) وللقال منشور في مجموعة من الدراسات العربية والعربية أسندتها جامعة غرناطة في سنة ١٩٥٢، المجلد الأول،
- Miscelánea de estudios árabes y hebraicos, vol. I, 1952, Universidad de Granada, pp. 149-153.
- Una versión en árabe granadino del 'Cuento de la Doncella Teodor'.
- (٤٦) مجلة بروميوس، المجلد الثاني، القسم الثاني، سبتمبر ١٩٧١.
- Prohemio, vol. II, 2, septiembre 1971, pp. 331-365.
- (٤٧) الدرهم والمطبعة (manavede) عملة يرجع أصلها إلى النظام النقدي الذي أدخله المرابطون إلى الأندلس بعد استيلائهم على هذه البلاد في أواخر القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) وكانت عملة مشهورة بالجمرة وصحة المعيار، ما جعل هذا المصطلح النقدي يشيع استعماله في الممالك المسيحية حتى القرن السابع عشر الميلادي.
- (٤٨) Mitteilungen aus dem Eskorial von Hermann Knost, Tübingen, 1879, pp. 307-517.
- (٤٩) انظر مندث يلايو: أصول الرواية، ١٩٦٥/١.
- (٥٠) عن بدر أغونسو المذكور ومجموعته القصصية معاصرات الفقهاء Discipline Clericalis انظر دراستا بالاشتراك مع سهر القلادري، أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، ص ٤٧-٥٠.
- (٥١) كان هذا منسوخا وهو صاحب المخطوطات التي مدح فيها الرسول (صلى الله عليه وسلم) وقد التقية للكلوكية.
- (٥٢) حول لوبي دي فيجا ومصرحه انظر دراستا لوبي دي فيجا ومصرحاته: لوفتي أويغوتوا وفالد أوكايا وكلب البستاني، في مجلة تراث الإنسانية، القاهرة ١٩٦٦.
- (٥٣) المسرحية منشورة في المجلد الثامن من مجموعة أعمال لوبي دي فيجا للمسرحية الكاملة، وهي المسرحية الثامنة عشرة من هذا المجلد ٢٠٥-٢٧٢.

شهرزاد

وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

كان من الطبيعي، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والمقارنون بالذات عن أسباب هذه الظاهرة، وأن يهودوا إلى عصر النهضة، ومقومات حركة «الهيومانيزم»؛ تلك الطفرة في العلوم الإنسانية، بل والمعرفة بشكل عام، التي «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقي والإسلامي، مما حدا بمالِم مثل جارودي إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التي لم تبدأ - في رأيه - بإيطاليا في القرن السادس عشر، بل في الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام في الغرب - المقدمة).

ونحن، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ما قيل عن الفن الروائي ومصادره، نجد أستاذنا وبنيه إتيامبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» في مجال «الحكى»، ويستند - ضمن مراجع أخرى - إلى رأى العالم الموسوعي كمود سوميز Saumaise (١٥٨٨ - ١٦٥٣)، المتخصص في فقه اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) والعربية والعبرية والفارسية، القائل بأن فنَّ

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسي على أن العصر الذهبي للمسرح هو القرن السابع عشر؛ فيه ظهر الممثلة من منظرين ومؤلفين، بنوا صرحاً شامخاً لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها ثقلاً عن الكلاسيكيين القدماء أمثال سوفوكليس وإوربيدوس وأرسطاطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائي، فالأمر جدّ مختلف. فهذا النوع الأدبي لم يبلغ أوج عظمته إلا في القرن التاسع عشر. وحتى القرن السابع عشر - بل إلى ما بعده - ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سردية متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحى بأصل مجهول، يختلف عن الماكوف في التراث الكلاسيكي المنقول الذي تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذي لم يخلف لنا في هذا المجال «نماذج» يشار إليها بالبنان أو قواعد ومعايير «تحكم» الكتاب مثل تلك التي وضعها في مجال المسرح أرسطو وهوراس.

* أستاذ الأدب الفرنسي الحديث والمقارن، كلية الآداب، جامعة عن شمس.

اكتظت الطرق بالتازحين والمشردين من أمثال أهالي حى «الباسين» فى غرناطة ممن حملوا فى ذاكرتهم حكاياتهم «المولدة»: تتضمن أسماهم وسخطهم أو رغبتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهمشين» (إن صح لى أن أستخدم هذا التعبير)، سلاله الشطار العرب والطفيليين، الذين تحركوا مع الزمن الردى إلى متسولين وقطاع طرق، تستضيفهم الأديرة وتلقفهم السجون. لكن ما إن يسودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروى» تجاربهم المريرة، وفى الحكى والوصف تنديد بالخداع والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البكارو» الذين يجمعهم شارل بلا إلى أصل عربى أيضا، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال (ألف ليلة وليلة)، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelot فى تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحى، وصاحب أول ترجمة فرنسية ليلي شهزاد (١٧٠٤ - ١٧١٣)

ظهرت حكايات الملكة شهزاد فى وقت كانت تحتل فيه المرأة مكانة عالية فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركزية «أوه» إحدى رفيفات دوقه بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير التلوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل مدام داسيه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دولونا d'Aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت للمرأة باللات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين آديين سيكون لهما شأن فيما بعد؛ هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصبحت مادلين دو لافيتت La Fayette

المسرد ولد فى الشرق أو على الشاطئ «الأخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا. ويضيف دانيال هوييه Huet (١٦٣٠ - ١٧٢١) الذى كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحاة أن القرينة تعلموا من العرب فن «القصر» القام على السجع والنظم والإنشاد، فقلدته بلاد الغال بوضع القوافى والبحور والأوزان، وكتبت «نظما» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائدة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى (ألف ليلة وليلة) على وجه التحديد، يرجع للمستشرق المعاصر شارل بلا Pellat فن المسرد إلى أصل عربى، قائلا إن العرب فى الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسلت إلى (اليالي) فى صور مغارة، وتسربت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل بلا إلى كتاب خلفه «مقارنى» (١٥٩٢ - ١٦٣٢) يفيد أن (اليالي) كانت معروفة فى أيبيريا وإيطاليا؛ نرى أثرها فى (كتاب النوب - Le livre des Nuits) للأندلسى راسون لول R. lulle (١٢٣٥ - ١٣١٥) وفى كتاب (الديكاميرون - Le Decameron) للأديب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٥ - ١٣٧٥). ويدعونا بلا للبحث عن أثر القصة - الإطار - (ألف ليلة وليلة) فى حكاية «Le Novella d'Astolfo» للأديب جيوفانى سيركامبي Sercambi (١٣٤٧ - ١٤٢٤) - ليهوى «أورلندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لازيوس L'Arcosto، كما يشير إلى أن هذا التأثير العربى لم يقتصر على جنوب أوروبا بل تجده أيضا فى إنجلترا لدى جيفرى شوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقى والعربى وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التى بليت بها أوروبا فى القرن السادس عشر.

(١٦٣٤ - ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de Clèves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التي تعتمد على النفس وتصوير الحياة في البلاط وتصوير النبلاء باكورة الرواية في مفهومها الحديث ومثلاً حاولت أن تحتليه أخريات، لكن كتاباتهن ظلت حيية الأذراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقر المؤرخون بدور المرأة في الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة في نظرهم أشد اهتماماً بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقاً لشطحات الخيال... ولما كان الأمر، فقد كان شغف المرأة بهذا الفن من الأسباب التي ساهمت في ذبوع وانتشار حكايات شهرزاد.

صلدت ترجمة جلال أيضاً في أعقاب معركة «القديم والجديد» التي قادها الرافضون لهيمنة تراث ما قبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بنماذج أكثر عصية من الحكايات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسبيل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد» خاصة أن جلال لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التي جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرّسه» ليضمن نشره؛ طهره مما يفسد الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللياقة ليتمشى مع مقتضى الحال، وحرص على الجمع بين «التثقيف والترفيه»، تلك القاعدة الأساسية التي تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة - بل التجديد بشكل عام - تقتضي وجود تربة مهيبة لاستقبال هذا النتاج «الغريب». وانطلاقاً من هذا المفهوم نجد جلال يستبعد الشر تماماً من ترجمته لصعوبة صياغته طبقاً للأوزان والبحور، كما يحرص في اختياره للحكايات التي ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التي يعلم سلفاً أنها ستلقى هوى في النفوس، وهى حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر بما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرز إلى تلك البلاد النائية الفنية بثرواتها الطبيعية. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن ثروات

آسيا التي تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التي تحولت إلى مصدر للعبيد يشرى من روايته تجار الرقيق من «النبلاء» الفرنسيين المقلّين. ولكن أتى لهذه الحكايات أن تضلح مغامرات الاستبداد، أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور غفير رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جلالاً يخصص ثلثي ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات - طبقاً لإحصائية قامت بها ماري لويز ديفرينوا Dufrenoy - يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالي صفحات الطبعة الأولى التي بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحوى الكثير من الجديد بالمقارنة بمثيلاتها سلبية التراث الأوروبي القديم. «الجن» في القصص الأوروبية أكثر تعقلاً وأقل تحرّكاً من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلداً غير بلادهم، وعندما يتدخلون في حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يفضح منها، خاصة بعد جوء التزمّت المطبق المقص الذي ساد في أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ - ١٧١٥). قصص السحرة والجان التي نشرها جلالاً ينصت أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنسان والجان على سجيتهما وترفض اعتبار الحياة وادياً للتكفير والآلام - وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابد أن تلقى هوى في نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة في القصص المرعبة الحافلة بالطلاسم والتعميزات و«التعزيمات» تسخر من قواعد الوضوح والشفافية التي كان قد ضايق بها الإبداع، وأخيراً، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك في عنصر مهم هو خاصية «التفريب» سواء في الزمان أو المكان؛ فهي تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه العطش لمعرفة المجهول، ولكنها - على المستوى الأدبي - فتحت المجال للخيال والمزادات، التي عرف كيف يوظفها أمثال

(محمد) ١٧٤٢، التي نفت فيها فولتير سمومه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذي تلقى به المقادير في بلاد المجالب فيندش ويراقب: تثير «سلاجته» ضحك السذج وترضى غرور المتعالمين، ولكنها في الواقع تنبه الواعين إلى قضايا جوهرية يجدها في الكثير من الرحلات الخيالية التي تفتق عنها ذهن فولتير وفي حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية.

كان فولتير من أكثر الفلاسفة الأدباء الذين استفلوا ولع القراء بـ (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق) Zadig - ١٧٤٧، المهلة إلى الأميرة «شيرة» التي يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (سميراميس - ١٧٤٨)، و (ميمون - ١٨٤٩)، و (أميرة بابل - ١٧٦٨) التي يقوم فيها فولتير بصفيحة حساباته مع منافسيه... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها الجبال، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مركزة» ذات مذاق خاص هي «العالم كيفما سيره» (١٧٤٧).

تلو أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه المنوط بمراقبة سير الأمور في «آسيا العليا». وقد بلغته عن أهالي برسيبوليس أخبار يندى لها الجبين. والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور، ورفع تقرير إلى المسؤول، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة: فإما الاكتفاء بعقاب اللذنين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بايوك»، وادى «سنار»، متطيلا «جمله»، يحيط به عهده، فكان أول مآرأته عينا جيش الفرس على أتم استعداد للاقاة جيش الهند، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستتار «وقيم يعني سبب القتال: مهنتي أن أقتل وأقتل لأعيش»، ثم ينصحه أن يستقصر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

موتسيكو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) - ١٧٢١ - للأديب الفيلسوف موتسيكو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن موتسيكو أول من أفاد من انتعاش فن المراسلات في العصر الكلاسيكي ليقوم بتوظيفه في «توليع» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك الإيطالي من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجاوسوس التركي) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التي كان يرسلها من باريس إلى الباب العالي هذا الجاوسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهرة» من بعض عادات تركية كانت شائعة في ذلك الوقت. أما كتاب موتسيكو الذي ظهر بعد ترجمة جلال، فقد جاء أكثر جرأة وبراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصبح رائدا في فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية للعاصمة مادة للتأمل والمقارنة بين الحضارات. فإلى جانب تصوير اللوالم والعادات والبذخ الشرقي والحريم - وهي «تابلوهات» أمته بها (ألف ليلة) - تجده يعتمد على «المفارقة» في إثارة موضوعات حساسة تربط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم التأسيسية. وهو، في مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحي الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة، وهو الأمر الذي تنبه إليه بول فرنيير Vernière في دراسته عن (موتسيكو والعالم الإسلامي) بورده ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التي ناقشها موتسيكو في كتابه المرجعي (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل في (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتعريض. ونضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قلعت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مظما حدث في مسرحية

ويقرر الجنى أن يذهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، المسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين في متاع الحياة، فإذا به يجدهم في البذخ يرفلون، ويكدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتأمرن. ويرتد بابوك من هول الصدمة؛ لقد أصاب الجنون دعاء الزهد والحكمة، ولا شك أن الرئيس المسؤول عن شؤون أسيا العليا لديه ما يكفى من المبررات للقضاء على أمثال هؤلاء ..!

يعود بابوك أدراجيه ويحاول الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات، كما يدعو للمشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأفلام والأفباء لكنه سرعان ما يضيق بهم : كل يسمى للوقعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذلك يطلب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التي تصر على رفضه ! العالم تلو العالم !

وما كان لفولتير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتعرض للوزراء . جلس بابوك عمدا مدة ساعتين فى قاعة الانتظار لسمع ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» التعميس فرئى لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعى للإعدام ويكفى لعقابه أن يظل فى مكانه !

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» فى عاصمة بلاد الفرس ، ولا يمكن للمعين الواعية أن تخطئ مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس» ، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، يشفع لها من يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة» ورجال مال يضمنون ثرواتهم فى خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن القوواء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «فى كل زمان ومكان، وفى كل الأنواع، الغث كثير ، والنجيد نادر» .

تلك القصة من بين الحكايات التي كان «يقروها» فولتير على دوقة دومان وحاشيتها فلذاع صيتها، وأضافوا

المساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذى يخبره أن المعركة شجار وقع بين «خصي» ملكة الفرس ووكيل تاجر هندي ..! تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» وأحشدت القوات ، وأحتم قتال يدور منذ عشرين عاما يحصد الأرواح بالمقات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا المذبحة المربعة يجهز عليهم رفاق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقى بهم فى مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدعون أن «الحرب من أجل سعادة بنى الإنسان»، ولكن كيف يتأتى ذلك إذا كانت الحرب فى نظر المقاتلين هى إما «الشر» أو «الموت الزؤام» ؟ ما أكثر التناقضات ! يقول فولتير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم ؟.

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعلنت حالة السلام، «وحمد بابوك ربه» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها ليفتقد أحوالها. يئلف «بابوك» من ياب المدينة القديم الذى يقضى إلى «حتى الفقراء والمساكين : المعبد — المدفن يضم رفات الموتى وأحياء» موقنين بين الرغبة فى اللثة والرهبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبمدها عن ذاك الحي الآخر: حتى الأكرهاء، حيث دعى لتناول المشاء : هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والحدائق الفناء، والنساء الخليلعات. ويسر بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لا بد أن تحل عليها اللعنات ! لكن جولة بابوك فى أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقى بأحد القضاة : شاب فى الخامسة والعشرين يجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الثرى هذا المنصب الرفيع ! ويرتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذى بلغ مداه : فمن «يشترى» القضاء «يبيع» الأحكام !

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولا بد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تشفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

تشاركه في هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات . وإذا كانت قراءة القصة تبرهن بلا شك على تأثير «الليالي» العربية في تكوين اللورد بيكفورد الذي درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يضيف في تصريحاته «مصدر» آخر لكتابه، أخذه من الواقع المعيش . فالقصة حسبما يقول هو قصر «فونتيل» الذي كان يسكنه مع أسرته في سان جرمان، وجميع النساء «بورترهات» لسيّدات القصر وصفتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و «أضفى الطابع الشرقي على كل شيء» . ثم يضيف «كنت أخلق في الخيال على جناح طائر «الرخ» العربي القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلتى تماما بعالم الإنس» .

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تابلوهات فنية، وتلاعب بالمشاعر : اللهو واللعب في رحلات القصر، والرعب يسود في حضرة «إيليس» حين يطلق البخور والعطور وتتلّى التعاويذ ، وتراقص ألسنة النار «المقنسة» ، وتحتبس الأنفاس في انتظار وصول «الأرواح» لتصر «الحالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب في باريس ولوزان عام ١٧٨٧ ، أي حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة ! فكان ليالي «الوقت» الخائفة المربعة تصوير للغليان الذي يحسه قبل غيره الفنان !

لاحظنا في الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص في بلاد السند والهند والفرس وأحيانا تركيا : فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن احتلت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان وأفغانستان، وبقية إمبراطورية المغول التي وحّنها الملك أكبر حفيد تيمورلنك. ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية في الشرق فقد حدثت

إليها «مشاهد» أخرى نسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأعلام الهجائية التي كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩ ، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس)، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية خبزا روائيا مفتوحا مرنا يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب في حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفينيين، حتى إننا نرى أحيانا انقسامًا في الأسرة الواحدة بين المعجبين والساخطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطوني هاملتون (١٦٤٦ - ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان ، وهو من القصور التي تخمست لقراءة (ألف ليلة)، وكان يسخر من هذه الحكايات التي يجد أنها تفسد الذوق وتستخف بالعقل، فضلته «البوق» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندي هذا التحدي وصاغ في فرنسية أثينة «حكاية الحمل» و «قصة زهرة الشوك»، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهريار، وهو في الوقت نفسه «يقلده» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إيس إلى حيوانات وبالعكس، وبعض الشخصيات النسائية الفريدة مثل «الست بدور» التي ألهمت خيال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلده» (ألف ليلة) من قبيل «التحدي»، فإن شابًا من الجيل الثاني في أسرته هو وليم بيكفورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الخليفة الواثق بالله تحت عنوان (Vathek - ١٧٨٢) التي تنازعها الأدباء الفرنسي والإنجليزي.

تقع حوادث القصة في بغداد في قصر الخلافة الذي كثيرا ما حدثنا شهرزاد عن بذخه ولياليه الحافلة بالسر والطرب . لكن «الواثق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشعوذة والسحر وتخضير الجان،

البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» في باريس عام ١٧٩٥ التي أدخلت في برامجها نصوصاً من (ألف ليلة وليلة)، وساهم أساتذتها وغيرهم في حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى. وظهرت ترجمات متفرقة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أو تهذيب، هكذا يريد المصري، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص. دخلت (ألف ليلة) في نسيج الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار. وترجم عشاق الشرق - ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١) - «بالقاهرة» ذات الألف معلنة التي عشقها قبل أن يراها، فالأذن تشق قبل العين أحسناً، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقفوا في هواها قبل أن يألوها متمين.

كان تيوفيل جوتييه أول من فكر في مصير شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة)، كما لو كانت الخاتمة التي اختارها «الشاعر» العربي غير مقبنة؛ وهل يستطيع شهریار أن يسلو الحديث للمباح الذي اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ في «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيا زاد وانجذبت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستجبة؛ غضب معين قصصها ومازال سيف الجلال يهدد رأسها. زهيب جوتييه لنجلتها ويحكي لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية». وهي قصة داخل قصة، تشاكي حديث شهرزاد شكلاً ومضموناً أيضاً. تدور القصة في القاهرة، وتلخص في أن إحدى بنات الجان عشقت الشاعر المصري فقررت أن تهبط من عالمها العلوي إلى عالمه الأرضي، أعطت تنتقل من مكان إلى مكان، تبدى له في صور مختلفة ومناسبات شتى. في أول مرة كان

متابعة عن كذب لما يدور في إنجلترا بشأن الهند؛ حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادي. وحلت تناقض وتكامل غير لادنيين بين البلطن في دراسة التراث الإسلامي، خاصة التراث الشفهي المنقول الذي يعبر بشكل تلقائي عن عقلية الشعوب التي يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسايق الرحالة في شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية غنية لم تكن تخطر لأحد على بال. وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ «جمعية كلكتا» وأعلنت على عاقبة إجراء أبحاث عن كل ما تجده في الهند في مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات. وسمننا الشاعر الأديب ولیم جونسن (١٧٤٦ - ١٧٩٤) - وهو أيضاً من رجال القانون البارزين - يشيد بالفائدة الأكيدة التي يحققها الغرب بمعرفة الفقه والتشريع الهندوكي والإسلامي. جاء ذلك في خطاب ألقاه جونسن في «الجمعية الآسيوية للينغال» عام ١٧٨٥، ولاتي صباه لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكتفون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقابة على المطبوعات! ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) يضم نصوصاً كان قد قيل إن جلال ترجمهما «من الذكورة» نظراً لحسم المنشور على أصلها العربي في مخطوطه.

انتهى القرن الثامن عشر - كما نعرف - بمقروط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفسح المجال للحب والخيال - وما أكثرهما في ليالي شهرزاد!.. ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومعه حلمه الكبير: اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر وبوليبوس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط!.. ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين. بدأ الاستعداد حربياً وعلمياً لغزو

كفى تجمع فى شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية
العثمانية القارية على اختلاف أجناسهن ؛ فهى شهرزاد
(ألف ليلة) ، وهى الأميرة المصرية «بنت السلطان» ،
وهى الجنية ذات المواهب الخارقة ؛ لمسائها شقاء ،
وحديثها تزيق ، وصوتها نغمات ، وألفاسها عبير الورد
والريحان . والقصة «لوحات قلمية» ، حسب تعبير ذلك
الأديب الرسام ؛ صور شرقية استمدها من قراءاته وخياله ،
ورويات أصغاله ، والمعارض التى كان يقيمها حيثذ فى
باريس «الرسامون المستشرقون» أمثال دولاكروا
وماريليهات . وقد طبق جوتيهيه هذا الأسلوب فى
«البورتريهات» ؛ وتصوير الدار الشرقية ، بما فيها من
نفاثى وطنافس جلجت من السند والهند أو الصين
واليابان . وفى وصفه الشوارع والأسواق الأهلة بجمهور
متعمد للمل والنحل والطبقات ، وحوادث عامرة بما
تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ؛ مصر التى عشقها
شاعر «البرناس» ، هى تلك الحميلة الرائعة لحضارات
تتابع وتضافرت ، صورها فى روايات كتبها قبل أن
يزورها مثل : (روبة فى صحراء مصر - Un Repas Au
Desert d' Egypte) عام ١٨٣١ . و (ليلة من لىالى
كلية باطرة Une Nuit De Cleopatre ١٨٣٨ - (وقدم
المومياء - Le Pied De Lamomie) عام ١٨٤٠ ؛ وأخيرا
(رواية المومياء Le Roan De Lamomie) عام ١٨٥٨ ، التى
تندد من طرف خفى بنهب الأجانب لأثار مصر !
ولكن مصر ظلت دائما فى وجدانه مصر (ألف ليلة
وليلة) . وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل
لأول وآخر مرة فى حياته ، وبعد طول اشتياق ، عام
١٨٦٩ . بقول جوتيهيه وهو على مشارف العاصمة :

« كنا نقترب من القاهرة بسرعة ، تلك
القاهرة التى ظلنا نحتشها عنها مع جيرار دو
نرقال ، وجوستاف فلووير ، وماكسيم دو
كاسب ، وكانت أحاديثهم تبعث فىنا شوقا
عارما لمرفقتها . كم من مدينة تنوق لرؤيتها

سائرا بأحد الشوارع ، وإذا بموكب مهيب يعترض الطريق
فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهاذى فوقه
هودج مسدل الستائر . كان الحر شدينا ، وستائر الهودج
منفرجة قليلا ، فوقعت عينا الشاعر على وجهها الرضاء ،
وحين استعلم عن ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة
عائشة «بنت السلطان» . اعتكف محمود فى داره
واستسلم لغدوه ؛ فالحبوبة رفيعة المكنة صعبة المنال . بث
شكواه لشعره ، أبيتا رومانتيكية حزينة ، وأثت وحسرات .
وفى إحدى اللىالى الصافية كان مسهلا كعادته ، يرقب
النجوم الساطعة ، ويحكى للقمع عن همه وغمه ، وإذا
بصياح يصم الآذان ، وضربات مطرقة ترج الباب ..
وصوت نحيب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر
اللائث فإذا به أمام صبية «وردية» تتوسل إليه بصوت
رغميم ودمع غزير أن ينقلها من جيش عبيد بطاردها
ليبيدها قسرا إلى سيدها ! يرق لها قلب محمود فيأويها
فى داره ، وتتفانى الجارية فى لإرضائه : تطربه بمزفها
وغنائها ، وتهنئنه بقصصها وأشعارها وتير الدار بيها لها .
وعلمبا لتأكد من مشاعره نبوح له بالسر : فما هى إلا
أميرة من بنات الجن ، سمت للقيام ، وأعلنت صورة
عائشة بنت السلطان التى لهما الهودج ؛ ثم صورة الجارية
الهابة التى فتح لها بيته ثم قلبه .

هذه القصة اخترناها عمدا لأن صاحبها يمثل
مدرستين ؛ المدرسة الرومانتيكية التى تربى فيها برفقة
جيرار دو نرقال وفى محيط فيكتور هوجو ، ومدرسة الفن
للفن وهو يعتبر من أوائل المبشرين بها قبل أن يصبح من
أعلاها . كما أنها «لمرة» تطعيم الثقافة الفرنسية
بليالينا العربية ؛ تشهد بذلك عناصر القصة المزودة أو
الركبة ، ونسجها الفسيفسائى . البطل «مزدوج» فهو
جزائريه عاشق الشرق ، وقرينه «الشاعر» محمود ابن هذا
الشرق المشوق ، وشهرزاد رمز مركب ؛ هى ملكة الإنس
والجان ، و«ربة» الشعر ، جاعته تنجيه فى وحلته ، ليس
من الأولمب ، بل من «تركيا» ، فهكنا أرادها جوتيهيه

على «تمثل» العمل الأصلي - ونقله نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها - إنما هو أدب من الدرجة الأولى.

كان المارميه يستقبل أصدقاؤه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع؛ يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد ينسى الحضور لينطلق في «متولوج شعرى»، والكل صامت ينصت في خشوع. بث حب الشرق وراثته العريق البكر في كثير من أصفياه، نذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب «تاييس» - ١٨٩٠، التي تصور بداية المسيحية في مصر؛ وبيير لويس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) الذي صور في روايته «أفسرديت» - ١٨٩٦ المجتمع السكندري الهلينستي، وهنري دو رينيه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذي تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف، فانتصت بقتل شهریار وقرمّل شهرزاده (١٩٣٠)، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ - ١٩٤٩) الذي ترجم «ألف ليلة» بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان ماردروس المصرى المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقازية؛ يمتز بمصرته ويتكلم العربية، ولم تنقطع صلاته بالشرق إلا في أواخر أيامه. عمل في مستهل حياته طبيباً على ظهر السفن التجارية الفرنسية، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. في مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع للراوى و«الحكاوى» ونصّب نفسه «راوياً» بالفرنسية؛ «ألف ليلة وليلة» من منظوره حصيلة التراث الشفهى المنقول لهذا الامتداد الحضارى الذى يسمى «الشرق الإسلامى» الذى ذابت فيه الحضارات القديمة فاستوعبها دون أن يطمسها. وهذا التراث أثرته أقلام النساخ وألسنة الرواة على مدى العصور - أو انتقصت منه - حسب الجمهور. وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان «كتاب ألف ليلة وليلة». اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجده من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية .. إلخ، بل إنه «طعم»

منذ الطفولة، نعلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتنا صورة ساحرة لا تمحى .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا.. و«قهرت» هي تلك التى بأنفسنا بيننا.. «نظروا الشرق» الجزء الخاص بمصر).

فى العام نفسه الذى ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف»، ولد فى باريس سلفيان المارميه Mallarme (١٨٤٢ - ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت «ألف ليلة وليلة» مرحلة جديدة من حيالها فى الغرب. كان المارميه بمن ثاروا على التيار الواقعى المتطرف الذى قاد إلى ظهور المذهب الطبعى والإغراق فى تصوير الوجه الدميم من الواقع، ويرى أن الأدب الفرنسى فى حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيمه من الآداب الأجنبية، خاصة الشرقية. وقد ضرب المارميه المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو»، وإعادة نشر (الرائق) فى طبعة فاخرة (١٨٧٦)، وكتب لها «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر القصة الشرقية» كما يسميه المارميه؛ فقد غولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعراً أم نثراً بدءاً بتحقفة لودو بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) «أسفار تشايلد هارولد» ١٨١٢ - ١٨١٦، وأشعار فيكتور هوجو، بل والروايات التاريخية مثل (رواية المومياة) التى أشرنا إليها من قبل، وروايات فلوير (١٨٢١ - ١٨٨٠) خاصة (سالمو) عام ١٨٦٢، التى تصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان المارميه، من حيث هو أدب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهى نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذى يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً من الدرجة الثانية» فإن المارميه يرى أن المترجم القادر

العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العقيدة، وحماس الداعين للعودة إلى الفطرة.

الوجهة الأخرى التي أبرزها ماردروس هي الحب الصوفي: رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «ملكة الطيور التي يتربع على عرشها الشيخ نصير»، حسن البصري... إلخ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندي والبنغالي، وأشعار جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار التي عشقها الرمزيون، والتي طمّح بها ماردروس «حكاياته» خاصة تلك التي نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها: (ملكة سبأ) - ١٩١٨، (جنة الإسلام) - ١٩٢٥، و (طائر العلياء) - ١٩٣٣. بلقيس وسليمان والهدهد والجنان يأخذون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والقدرات الخارقة، والجنة تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التي تصورها الخيال الشعبي وحاك خيوطها حول الإسراء والمعراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل في (طائر العلياء) الذي يهجر عرشه ويلد بحثا عن «السيمورج»، ذلك الطائر الأسطوري الشهير في الأدب الصوفي الفارسي والهندي منه بشكل خاص.

إن النجاح «الأدبي» و «الفني» الذي حظيت به كتابات ماردروس حولته (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدر» من المصادر الإنسانية العالمية. وبكفيها الرجوع إلى الطبعات العديدة التي ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة)، والطبعات «المصورة» بالذات، لئلا نرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشئ نفسه ينطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها، أمثال كوكتو، وروست الباحث عن «الزمن الضائع» في أعماق الذاكرة، الذي كان -

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التي «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيرودوتية، وأدمج في النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار للمجموع ويتمتع كل منها بوحدة فنية وتجانس واتساق كثيرا ما نفتقدها في النص العربي «التلقائي». لقد كان ماردروس يسترشد برأي «مالارميه» الذي شجعه على المنفى في عمله الأول هذا، وقدمه للنشر. واعترافا بفضل، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره في ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ - ١٩٠٤). إن مالارميه عاشق الحكايات الشرقية أعاد كتابة أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية في «ترجمات عادية»، فاستحالت بفضلها إلى روائع أدبية! وأغلب الظن أن ماردروس اختار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التي تحمل توقيع ماردروس هي تأليف «إعادة كتابة» تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية: اللفظ الثرى بالمعاني المجازية والإيحاءات، الألوان والظلال المبهرة، موسيقى المقاطع بل والحروف التي استخدمها في الشعر والنثر لإيجاد «قوافي داخلية» تتمشى مع السجع العربي ومع ما يسمى في الفرنسية: «النثر المقفى»؛ كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبقية الحواس؛ إبداع «فرنسي» من وسعي شهزاد يضم إنجازات العصر وتطلعات القراء: شهزاد «تبدو» كأنها قرأت فرويد وكلود برنارد. الرحلات في بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات» أثروبولوجية، دفء الشرق وتناقضاته: حب للغامرة والتواكل، البذخ المفرط والفقر المدقع، نبضة الحياة التلقائية التي تفتقد لها الحضارة الأوروبية، النظارة المتجددة التي تروى حنين القارئ للزمن الأسطوري، ثم - وهذه كانت من النقاط الخلافية الجوهرية - تضخيم الجانب الإباحي في الليالي

فن القص وتطوره . وفي المشرين عاما الأخيرة تشكلت
في باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار
والجسيات والتخصصات، يعملون معا في هذا المجال،
وعلى رأسهم كلود بريمون وجمال الدين بن شيخ
وأندريه ميكيل الذين أثروا المكتبة الفرنسية بترجمات
ودراسات جديدة سبق أن قلنا بعضها على صفحات
مجلة «فصول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجوب العالم
سافرة أو متخفية، تلهب خيال الفنانين والأدباء ، بل
النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذي يستغل فهمه
على القراء، بل النقد الذي «يثرى» النص ويفتح أمامه
أفاقا جديدة تجتذب إليه المزيد من المهنيين!

باعترافه - يحتفظ بـ (ألف ليلة وليلة) ضمن الكتب
الأكيرة المجاورة لفراشه . وأعتقد أن أندريه جيد لخص
الموقف حين قال إن:

«أسمات الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب
المقدس [يقصد المهد القديم والمهد
الجديد]، وأشعار هوميروس [الإلياذة
والأوديسة] ، وكتاب ألف ليلة وليلة»

لقد تحولت (ألف ليلة وليلة) بعد ماركوس إلى
جزء من «التراث» تتناوله الأقلام بالترجمة والنقد
والدراسة والافتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع
إليه والاستشهاد به في الكتابات النقدية التي تدور حول



ألف ليلة وليلة والحدثيون الروس

أعمال ن. جوميلوف نموذجاً

مكارم الغمري

«صنعت ألف ليلة وليلة التي تسمى، غالباً، بـ «الأساطير الغربية» مجلداً عالمياً للأدب العربي كله، أكثر من أي مؤلف عربي أدبي كلاسيكي، أو علمي رفيع»

أ. كريمكي

(ألف ليلة وليلة) واحدة من العناصر المهمة في هذا الموضوع الشرقي.

وتستهدف هذه الدراسة بحث علاقة (ألف ليلة وليلة) بالأسس الجمالية للحدثيين الروس، من خلال التوقف عند أعمال الشاعر والكاتب والناقد نيكولاي جوميلوف (١٨٨٦ - ١٩٢١) رائد تيار «الأكميزم»^(٢) أحد أهم تيارات الحديثة في الأدب الروسي في القرن الحالي، وبمعكس نتاجه تقرأ بـ (ألف ليلة وليلة) وبالموضوع الشرقي بعامة.

مدخل

بدأت رحلة (ألف ليلة وليلة) إلى الأدب الروسي في نهاية القرن الثامن عشر، وذلك حين ترجمها عن

تعد تيارات الحديثة من أهم ظواهر تطور الأدب الروسي في القرن العشرين. وقد بدأ ظهور هذه التيارات في نهاية القرن التاسع عشر، وازدهرت - على نحو خاص - في مطلع القرن الحالي، في تلك الفترة التي اصطُح على تسميتها «بالمعصر الفضي» للأدب الروسي، وهي الفترة التي شهدت انعطافاً صوب المذهب الرومانتيكي، على نحو مواز للفترة الديسمبية^(١) في مطلع القرن الماضي، التي ارتبطت بظهور الحركة الرومانتيكية في الأدب الروسي الكلاسيكي.

وبمعكس نتاج الحدثيين الروس ازدهار الموضوع الشرقي في الأدب الروسي في بداية القرن العشرين، وتعد

١ أستاذ الأدب الروسي ورئيس قسم اللغات السلافية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

بل امتد هذا التأثير إلى الأدباء الواقعيين الكبار من أمثال ل. تولستوى، م. جوركى، ن. تشرنشفسكى، الذين تصرفوا في سن مبكرة (ألف ليلة وليلة) وتأثروا بها في أعمالهم.

ويروى لنا كاتب روسيا الكبير ل. تولستوى عن قصة تعرفه على حكايات (الليالي) حين كان يستمع إليها مع جده، وهو في سن الرابعة عشرة، من راو أعمى كان يعيش معهم، وكان يقص عليهما كل ليلة حكاية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وقد «كانت جده تفضل النوم وهي تسمع حكايات (الليالي)، وكان الراوى يكمل الحكاية في اليوم التالى من النقطة التى نامت عندها الجدة»^(٦).

وقد تأثر ل. تولستوى في بعض قصصه بحكايات (الليالي)^(٧).

أما الكاتب والناقد الكبير ن. تشرنشفسكى، فقد أشار في مقدمته لروايته (قصص في قصة) إلى تأثره بـ (ألف ليلة وليلة):

«ليست كل أساطير «ألف ليلة وليلة». بالأساطير السحرية. لقد عرجت روايتى «قصص في قصة» مباشرة من حبي لـ «ألف ليلة وليلة». إن تأثير أساطير «ألف ليلة وليلة» يتغلّب في معالجتى لمادة الرواية، وقد انتقل الشكل أيضاً من الأساطير العربية إلى مجموعى»^(٨).

كذلك تأثر أدب روسيا الكبير مكسيم جوركى بقراءة (ألف ليلة وليلة)، وعبر عن إعجابه بهذا الأثر الكبير:

«تعد «أساطير شهرزاد» أعظم أثر بين الآثار العظيمة للإبداع الشعبى الشفوى. إن هذه

الفرنسية أليكس فلاوفى، وظهرت أول طبعة لها بالروسية في الثنى عشر جزءاً (١٧١٣ - ١٧٧١)، وقد لقيت هذه الترجمة نجاحاً يشهد عليه إعادة طبعها أربع مرات متتالية خلال أربعين عاماً (١٧٧٦ - ١٧٨٤ - ١٧٨٩ - ١٧٩٦ - ١٨٠٣)^(٩).

وقد أكد المستشرق الكبير إ. كراتشكوفسكى أن قصص (ألف ليلة وليلة)، والقصص الشرقية كانت:

«أكثر الضروب الأدبية المحببة فى أدبنا (الروسى) فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر»^(١٠).

اجتذبت (ألف ليلة وليلة) - على نحو خاص - اهتمام أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية فى القرن الماضى، فقد لبث خصائص (ألف ليلة وليلة) احتياجات المذهب الرومانتيكى فى معيه نحو التجديد والخروج على القوالب الكلاسيكية؛ ففيها عنصر المغامرة الرومانتيكية، وفيها الخيال الجامح الذى يتأجج على نحو خاص فى وصف عالم ما وراء الطبيعة، وفيها العنصر الشرقى الذى يجسد بالنسبة إلى الأدب الرومانتيكى «الغريبة» و«الفخامة»، والتفرد الرومانتيكى، فضلاً عن نسج فريد يمزج بين الواقع والخيال، وي طرح حواراً خصصاً مضمونه الإنسان فى علاقته بالواقع.

انعكس تأثير (ألف ليلة وليلة) على بعض أدباء الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى فى القرن الماضى، وفى مقدمتهم شاعر روسيا الأكبر ألكسندر بوشكين الذى ظهر تأثره بـ (ألف ليلة وليلة) فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته، مثل قصته الشعرية (روسلان ولودميلا) و(ليال مصرية)، وقصائد (اندجيلو)، و(القمر يتألق) و(التعويذة)، وغيرها^(١١).

ولم يتوقف تأثير (ألف ليلة وليلة) على أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية وحدها فى القرن الماضى،

كانت الرمزية تعاني أزمة تدخل في طور انحلال. وأدت تيارات جديدة للدكانس. لتحل محلها وهي «الأكميزم» (القمية)، و«الفوتوريزم» (المستقبلية). وفي نهاية السنوات المشر الأولى التي أعقبت ثورة أكتوبر ١٩١٧ حين كانت هذه التيارات لاتزال معروفة بعد^(١٢).

ورغم اختلاف الأبحاث التجريبية لهذه المدارس الشكلية، فإنها كانت تلتقي جميعها عند رؤية «الفن للفن»، وهو المبدأ الذي كان سببا في الهجوم الشديد الذي لقيته هذه التيارات بعد الثورة السوفيتية (١٩١٧) إذ أشير إليها في كثير من الكتابات النقدية السوفيتية على أنها تيارات «معادية للشعب» و«بعيدة عن الواقع».

عن تيارات الحداثة كتبت الناقدة ن. كروتوكوفا:

«الموديرنيزم الروسي ظاهرة مختلطة - على نحو خاص - وهو ما اتضح في حدود المدارس في إطار هذه الظاهرة، وقد كانت التيارات الأساسية منها هي الرمزية، والأكميزم، والفوتوريزم، لكن الجوهر الفكري والجمالي، والموقع الاجتماعي والسياسي لها جميعها ظل واحدا؛ للموديرنيزم كان يعني انصراف الكاتب عن المعالجة الإيجابية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة له»^(١٣).

«الأكميزم»

وبعد تيار «الأكميزم» من أهم تيارات الحداثة في الأدب الروسي، وقد بدأ ظهور هذه الجماعة في عام ١٩١٠ في وقت احتضار الرمزية وتحللها، وامتد نشاطها حتى بداية العشرينيات من القرن الحالي.

تألفت هذه الجماعة من مجموعة الأدباء الذين انتفروا حول ما أسعى «ورشة الشعراء» التي أسسها وقام بدور المنظر الرئيسي لها الشاعر ن. جوميلوف وضممت الشعراء آنا أخماتوفا، م. كوزمين، أو. ماندلشتام، ف. ناروت وغيرهم.

الأساطير تعبر بأكملها منهل عن سعي الشعب الكادح لأن يكرس نفسه «لروعة الخيال العذب، وللهو الحر بالكلمة، وهي تعبر عن القوة الجامحة للفانتازيا المزدهرة لشعوب الشرق من العرب والإيرانيين والهنود. إن هذا النسيج الأدبي قد ولد في عمق القدم، وامتدت حيوته الحرة متعددة الألوان في الأرض كلها بعد أن غطاهها بيساط من الكلام بتيق الروعة»^(١٤).

ولتين (ألف ليلة وليلة) لجوركي بفضل إصدارها في ترجمة حديثة عن الأصل العربي^(١٥) في سلسلة «الأدب العالمي» التي أسسها جوركي وترأسها في السنوات الأولى بعد ثورة ١٩١٧، وقد قدم جوركي لهذه الترجمة في سعادة بالغة:

«إنني أحس بحرارة إصدار «الأكاديمية» لأول ترجمة لأساطير «ألف ليلة وليلة» عن الأصل العربي. إن هذا العمل يعد مأثرة ثقافية واسعة للمترجم وعملا جيدا وعصريا تماما لنار النشر»^(١٦).

الحداثيون الروس: الرومانتيكيون الجدد

«أدب الدكانس»، «الموديرنيزم» و«الرومانتيكيون الجدد»، هذه التسميات جميعها كانت - وما تزال - تطلق على التيارات الشكلانية الجمالية التي ارتبطت بمدارس التجريب في الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

وتعد السنوات ١٨٩٥ - ١٩٠٢ فترة الميلاد والتكوين الأول لشعر الرمزية (سيمفوليزم)، ثم تعد السنوات ١٩٠٣ - ١٩٠٩ فترة نهضة «الموجة الثانية» للرمزية التي كانت تتميز بالدرجة الأولى «بالحمية اللدنية»، ثم السنوات السبع من ١٩١٠ - ١٩١٦ حين

صار المضمون ضيقاً في إطاره، ووضعوا الحدث في المرتبة الأولى، يليه الرمز الذي يمكن للحدث أن يتجسد من خلاله.

إن الأسس الجمالية لـ «الأكميزم» قد تتضح بشكل أفضل من خلال الاقتراب من نماذج من أعمال جومليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) التي لبث عناصرها الفنية التجارب الإبداعية لتيار «الأكميزم». وقد تخيرنا للتحليل من بين أعمال جومليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) صورة السندباد لما تنطوي عليه من دلالات تخص منهجه الفني^(١٨).

آخر الرومانتيكيين الروس

«إن شعر جومليوف هو شعر الفعل النشط، والموقف قسوى الإرادة من الواقع، شمر الشخصية الشجاعة ذات الطاقات، إنه شعر المشاعر الناصبة الدنيوية، القوية، وفي الوقت ذاته شعر الفكر المحدد، إنه شعر الانجذاب تجاه الغريب، غير العادي، غير المألوف»^(١٩).

بهذه الكلمات عبر الناقد يوري أندرييف عن الكثير من سمات أعمال ن. جومليوف في مناسبة الاحتفال بالذكرى مرور مائة عام على ميلاده في عام ١٩٨٦، وهي الذكرى التي أعيد فيها الاعتبار إلى اسم جومليوف وأعماله بوصفه «واحدًا من أكبر الشخصيات التي أسهمت في تطور الشعر في روسيا في القرن العشرين (ما يسمى بالعصر الفضي)، وبوصفه رائداً لمدرسة شعرية كاملة «الأكميزم»، ولما كتبه المؤثرة على إنتاج الكثير من الشعراء البارزين في عصره»^(٢٠).

سنوات طويلة تفصل بين التاريخين: الاحتفال به عام ١٩٨٦، وإعدامه في عام ١٩٢١ على أيدي السلطة الرسمية بتهمة المشاركة في مؤامرة مناهضة للسلطة السوفيتية^(٢١).

وقد أعلن ن. جومليوف عن «الأكميزم» بوصفه التيار الوريث للرمزية، ففي دراسته عن «ميراث الرمزية والأكميزم» كتب جومليوف:

«إن الأكميزم مشتقة من الكلمة اللاتينية akmo وهي تعني أعلى درجة من أي شيء الازدهار، الوقت للزهر أو «الأكميزم»^(٢٢)، النظرة الجسورة القوية الواضحة تجاه الحياة، التي تتطلب توازناً كبيراً للقوة، ومعرفة أكثر دقة للعلاقات بين الذات والموضوع، أكثر مما كان عليه الحال في الرمزية، غير أنه كى يؤكد هذا التيار نفسه بكل اكتمال، وكى يصبح الوريث الجليل بالسلف، فمن الضروري أن يقبل ميراث الرمزية، ويلبى احتياجات القضايا التي طرحها»^(٢٣).

وقد أشار جومليوف إلى الرمزية الفرنسية بوصفها الأساس لكل الاتجاهات الرمزية التي يجدر وضعها في الاعتبار:

«مثلما كان الفرنسيون يبحثون عن شعر جديد أكثر حرية، فإن أدباء «الأكميزم» يسمون إلى تخطيم قيود الأوزان من خلال نبرة متغيرة أكثر حرية»^(٢٤).

وعن علاقة «الأكميزم» بالرمز أوضح جومليوف:

«إننا نقدر الرمزيين تقديراً عالياً لما أشاروا إليه من أهمية الرمز في الفن. إلا أننا لسنا مستعدين للتضحية بوسائل التأثير الشعري الأخرى مقابل الرمز، ونحن نبحث عن توافق كامل بين الرمز والوسائل الشعرية»^(٢٥).

لقد نرد أدباء «الأكميزم» على الرمز حين دخلت الرومانتيكية في تناقض مع حدود الرمز، وحين

«شعر جومليوف يمشي في عالم خيالي وهمي تقريباً، إنه يغترب عن المعاصرة على نحو ما، وهو يشيد لنفسه بلدنا، ويسكنها مخلوقات من الناس والوحوش، والشياطين، وتضخض الظواهر في هذه المواقف ليس للقوانين العادية للطبيعة، بل لقوانين جديدة أمر الشاعر بوجودها» (٢٢٢).

إن الانصراف عن الواقع المعاصر، والتخليق في دنيا الخيال والفتاتازيا، كانا ملمحاً مميزاً لطريق أعمال جومليوف، وقد عبر الشاعر عن علاقته بالواقع المعاصر فأشار:

«إنني متأدب مع الحياة المعاصرة
لكن يوجد بيننا حائل».

ولقد كان هذا الانصراف عن الواقع مميزاً لإبداع جيل كامل من الحناييد الروس، في تلك الفترة التاريخية الملقة بالثورة التي سبقت أحداث ثورة أكتوبر في عام ١٩١٧، وكان هذا الانصراف يعكس موقفاً رافضاً من الواقع المعاصر، ثم من أحداث ثورة أكتوبر (١٩١٧).

ومن نقطة الانصراف عن الواقع انطلق «آخر الرومانتيكيين» في سباحة في عمق الزمان والمكان.

الشاعر السندباد

عن مكانة الرحلة بالنسبة إليه كتب ن. جومليوف إلى الشاعر ف. سولوجوب:

«إنه لمن اليسير بالنسبة إليّ أن أفكر في نفسي على أنني رحالة أو محارب أكثر من التفكير في نفسي باعتباري شاعراً. رغم أن الفن، بالطبع، أغلى بالنسبة إليّ من الحرب، ومن أفريقيا» (٢٢٣).

وخلال الفترة ما بين التاريخين التي تروى على ستة عقود، عانت أعمال جومليوف من الإهمال والنسيان وخاصة في فترة الحكم الستاليني، مما جعل أعماله معروفة بشكل محدود في الفترة السوفيتية الماضية، ولم يتناول أعماله بالدراسة سوى عدد قليل جداً من الدراسات، ومن ثم فدراسة موضوعات هذه الأعمال تعد مجالاً خصصاً أمام الباحثين.

أما فيما يخص علاقة أعمال جومليوف بـ (ألف ليلة وليلة) والموضوع الشرقي بعامة، فإن هذا الموضوع لا يزال في بدايته، وأرجو أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات أخرى تتناول الجوانب المتعددة من الموضوع الشرقي في أعمال جومليوف.

ولد ن. جومليوف في عام ١٨٨٦ في أسرة طبيب بحري، وقد تلمذ على الشاعر الروسي أ. اينسكي الذي كان له فضل اكتشاف الاهتمامات الشعرية عند جومليوف.

تلقى جومليوف في البداية تعليماً عسكرياً، لكنه سرعان ما هجر الدراسة العسكرية، وسافر إلى فرنسا في عام ١٩٠٧، حيث درس الأدب الفرنسي في جامعة السوربون.

شارك متطوعاً للدفاع عن وطنه في الحرب العالمية الأولى، ونال وسامين عسكريين لقاء التميز في الأداء العربي.

ظهرت أول قصيدة لجومليوف في عام ١٩٠٢، أما أول ديوان له فقد صدر في عام ١٩٠٥ بعنوان (طريق الغزاة)، ثم تلتها المجموعات (زهو رومانتيكية) ١٩٠٦ - ١٩٠٨، (الدلالة) ١٩١٠، (السماء الغربية) ١٩١٢، (الحقيقة) ١٩١٦، (الشملة) (١٩١٨)، (الخيمة) ١٩٢١، وغيرها، فضلاً عن كتاباته الدرامية والشعرية والنقدية ونشاطه في الترجمة. لفتت قصائد جومليوف الأنظار إليها بطابعها الرومانتيكي المميز فكتب عنها الشاعر الرمزي بروسف:

«ومن جليد تسود بغداد

ومن جليد يرحل السندباد

ويدخل مع الشياطين في عراك

ومن جليد تبحر السفن

من الأرض المصرية

إلى البصرة العظيمة» (٢٦).

إن هذه الصورة للسندباد التي يرسمها جوميلوف تتوازي وصورة السندباد في (الليالي) الذي اختار طريق الرحلة والمغامرة، وجمع أمواله، واشترى بضاعة، وسافر من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، متحمدا الصعاب والأهوال.

لقد كان السندباد البحري في (الليالي) يؤمن بأن من جد وجده، ولهذا قرر ركوب البحر منشدا

«بقدر الكد تكتسب المعالي

ومن طلب الملا سهر الليالي

يتحوص البحر من طلب اللآلئ

ويحظى بالسعادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كد

أضاع العمر في طلب المحال» (٢٧).

أما السندباد عند جوميلوف، فهو لا يبنى سوى الرحلة والمغامرة.

«الريح والشرف للتجار

لكن لا، فالريح لا يجذبهم» (٢٨).

إن صورة السندباد الشجاع المغامر تبدو متسقة مع البرنامج الجمالي لأدباء «الأكميزم» الذين تغنوا بالبداية

الرحلة إلى الشرق تقليد قديم عند الأدباء الروس، وبخاصة الرومانتيكيين منهم، فقد شاهد الرومانتيكون في الشرق موطنًا لم تقسده الحضارة المدنية، ومن ثم شدوا رحالهم إليه بحثًا عن إجابات عن الكثير من الأسئلة التي كانت تؤرقهم، وعن ملاذ للنفس القلقة الهالمة. ارتحل البعض إلى الشرق القريب: إلى القوقاز، وشد بعضهم رحاله إلى الشرق القديم، ومن بين هؤلاء كان الأديب. ن. جوميلوف.

سافر جوميلوف إلى القارة الأفريقية أربع مرات، وامتدت رحلاته قرابة العامين، وزار عدداً من بلدان القارة الأفريقية: مصر، والسودان وتشاد، وأثيوبيا، وجيبوتي.

كانت أول زيارة قام بها جوميلوف إلى أفريقيا في عام ١٩٠٧، وقت دراسته في باريس، وكانت ثاني زيارة في عام ١٩٠٨، أما ثالث زيارة فقد تمت في عام ١٩١٢، وكانت رابع رحلة في عام ١٩١٣ (٢٩).

كانت الرحلات الأفريقية بالنسبة إلى جوميلوف مصدرا حيا لذلك العالم الثري من الأساطير «والشرقي»، «والغريب»، «والغير العادي» الذي استمدت منه أشعاره كثيرا من رموزها، ومعانيها، وأخيلتها.

ومع الرحلة، أتى البطل الشرقي إلى أعمال جوميلوف وتقاطعت صورة البطل والشاعر: الشاعر السندباد الذي رحل عن مدينته كي يفزو القضايات.

ولقد كان من الطبيعي أن تجذب رحلات السندباد في (الليالي) اهتمام جوميلوف، وأن تصبح صورة السندباد البحري من الصور الأثيرة في أعماله، فقد ظهرت هذه الصورة في أكثر من عمل له.

في ملحق للمشراء (٣٥) قرأ جوميلوف قصيدته عن السندباد «المهر» (١٩١١)، فأثارت القصيدة إعجاب الحاضرين، فأخذوا يرددون معها المقطع الثاني من القصيدة:

أما الرحلة إلى مغارة الجن، فهي عن السفارة السابعة في الليالي.

وعلى ذكر رحلات السندباد في قصيدة «المبهر»، يشير جوميلوف إلى بغداد والبصرة وهارون الرشيد. وهو هنا لا يخرج عن إطار الرحلات في (الليالي)، فقد حدثت رحلات السندباد في (الليالي) في زمن هارون الرشيد، وكانت تبدأ من بغداد، ثم إلى البصرة: نقطة العبور إلى البحر. وكان السندباد بعد عودته من رحلاته يقصد - أحيانا - هارون الرشيد.

وتتقاطع صورة البطل الغنائي مع صورة السندباد في قصيدة «المبهر»، فالبطل الغنائي الذي يطالعا في بداية القصيدة حزينا على «الأمس»، يعود في نهاية القصيدة يتذكر ذلك «الأمس» حين كان ينطلق وراء الرحلة والمغامرة:

«لقد كنت ملكك يا سندباد فيما مضى

وأبحرت حاجا خائفا» (٣٢)

ومن زواي حياة رغبة مسألة

كي ألقى حسين» (٣٣)

في الحدائق حيث الزهور وحوض الماء

على الشاطئ خلف سميرنا» (٣٤) القديمة

فمتى، ياربي، لكم

تضئني الأحلام الطاهرة».

إن جوميلوف يعود مرة أخرى إلى صورة السندباد في مسرحيته الشعرية «أنباء الله» التي تتكلم عن الفتاة - الروح - «بيري» (٣٥) التي تهبط إلى الأرض لتكون من نصيب أفضل أبناء آدم.

الصحيحة للحياة، وبالإسناد القوى. ويتلخص جوميلوف من رحلات السندباد في (الليالي) مغامراته الشقية، فيحكى لنا:

«في السهول المكشوفة فوق الهابة،

آه من سر الأسرار، آه من طير الرخ

أليست جزيرتك البعيدة

كانت لهم نجمة للطريق؟

لقد اتحدت البحارة

إلى مغارة الجن والذئاب،

الحافظة للضيم القديم

وعلى الجصور للمعلقة

عبر الأشجار الداكنة المحمرة

إلى وليمة هارون الرشيد» (٣٦).

في المقطع السابق يرسم جوميلوف صورة شعرية لمغامرتين من مغامرات السندباد في (الليالي)، المغامرة الأولى حدثت في السفارة الثانية حين وجد السندباد نفسه وحيدا في إحدى الجزر، بعد أن رحلت سفينته بالركاب أثناء نومه، فالتصاه الحزن والغم، ونظر من حوله فلم ير «غير سماء، وماء وأشجار، وأطياف، وجواري ورمال» (٣٧).

وحين فكر السندباد في حيلة للخروج من الجزيرة كان طائر الرخ بالنسبة إليه هو «نجمة الطريق»، فقد ربط السندباد نفسه في طائر الرخ الذي طار به بعيدا إلى البلاد العامرة. لقد كان منظر هذا الطائر مشيرا للدهشة، فكما يصفه السندباد في (الليالي) كان طائرا:

«عظيم الخلق، كبير الجثة، عريض الأجنحة، طائرا في الجو. وهو الذي غطى عمن الشمس، وحجبها عن الجزيرة، فازدادت من ذلك عجبا» (٣٨).

تظهر في مسرحية (أبناء الله) صورة السندباد (والد
الثرء) عائداً من رحلته التي يحكى لنا عنها:

«مضى عام منذ غادرت وطنى

طفت البحار مع الأغنية

وسفيتنى تمتلىء بالياقوت

هبات من ملك سيلان

كنت وجيهاً لنيال

وقلت عجز البحر

وقبضت يدى الماهرة

على طائر الرخ فى الظلام

تاجرت خلف السحاب

وفى عمق المحيط

حيث ناس يلهول أسماك

صلت لى، كما للإله

بعيدا، خلف الدائرة القطبية،

فى مغارة الجن الجليدية

كان إلميس الملعون صديقا لى،

والجنية المرعبة زوجا لى

آه، يا أحجار بغداد البيضاء!

آه، من رائحة الثوم الملبدة!

تضحك الشفاه، القلب سعيد

يدى سخرة مع الجميع»^(٣٦).

فى المقطع السابق يصف جومليوف السندباد عائداً
من رحلته محملاً بالأحجار الكريمة والهدايا التى كان
يغنىق منها على الأهل والأقارب، ولا تخرج هذه الصورة

عن صورة السندباد فى (الليالى)، فقد كان السندباد
يعود فى نهاية سفراته محملاً بالمتاع النفيس والهدايا،
فها هو - مثلاً - يحكى لنا عن عودته فى السفرة الثانية:

«لم جعت إلى مدينة بغداد دار السلام،

وجئت إلى حارتى ودخلت دارى، ومعى من

صنف حجر الماس شىء كثير، ومعى مال

ومتاع وفضائع لها صورة.

وقد اجتمعت بأهلى وأقاربى، ثم تصدقت

ووهبت وأعطيت وهاديت جميع أهلى

وأصبحتى...»^(٣٧).

وتستأثر القوى الفنية فى رحلات السندباد باهتمام
جومليوف فقد كان عالم أسفار السندباد يخلل بالمعجب
والخارق والمثير، وبالمخاطرة والمواجهة مع قوى الطبيعة وما
وراء الطبيعة. وجومليوف فى المقطع السابق يتخير بعض
هذه القوى ليخط منها صورته الشعرية؛ فالسندباد يقتل
«عجوز البحر»، وفى حكايات (الليالى) فى السفرة
الخامسة يحكى لنا السندباد قصة مشابهة عن شيخ قابله
فى إحدى الجزر «مؤزر يزار من روق الشجر»^(٣٨).

حملة السندباد، مقطوعاً لينقله من مكانه، لكنه
رفض النزول عن أكتاف السندباد، مما اضطر السندباد
لاستخدام الحميلة للتخلص من هذا الشيخ غريب المنظر،
فقد كانت رجلاه «مثل جلد الجاموس فى السواد
والخشونة»^(٣٩)، كذلك يقابل السندباد فى الصورة
الشعرية عند جومليوف «ناسا يلهول أسماك»، وهى
تذكرنا بالأسماك الغريبة التى كان يشاهدها السندباد فى
(الليالى)؛ فقد شاهد مثلاً «سمكا وجهه مثل وجه
البوم»^(٤٠)، وشاهد كذلك «سمكة على صفة البقرة
وشيا من صفة الحمير»^(٤١).

هناك عدد من القوى الغيبية التي يأخذها جوميلوف عن قصص (الليالي)، وهي تظهر في كثير من تفاصيل مسرحية (أبناء الله)، وقد تلعب دوراً مساعداً في تحريك الأحداث، فالدرويش في المسرحية يهدى الفتاة: الروح «يرى» «وحيد القرن الأبيض» الذي يصفه جوميلوف بأنه «مرعب في غضبه»، ويحكى لنا السندباد البحري في (الليالي) في سفرته الثانية عن حيوان يشبه وحيد القرن:

«صنف من الوحوش يقال له الكركدن يرى فيها رعباً مثل ما يرى البقر والجاموس، ولكن جسم ذلك الوحش أكبر من جسم الجمل يأكل العلق، وهو دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ في وسط رأسها، طوله قدر عشرة أذرع وفيه صورة إنسان»^(٤٤).

كذلك يرد في مسرحية (أبناء الله) ذكر اسم خاتم سليمان، ويشير السندباد في (الليالي) إلى اسم سيدنا سليمان. أما خاتم سليمان، فيرد ذكره في حكاية «القماقم السليمانية» في (الليالي).

وتظهر في المسرحية فتاة لها جناحان، يطلق عليها جوميلوف اسم «العقاء»^(٤٥).

وعن رأيه في توظيف القوى الغيبية في العمل الأدبي أشار جوميلوف:

«أساساً فيما يخص الملائكة، والشياطين، والأرواح العفوية الأخرى، فهي تدخل في عدد مادة الفنان ولا يجب أن يكون لها قفل وجود أكثر من الصور الأخرى»^(٤٦).

إن القوى الغيبية في مسرحية (أبناء الله) لا تحجب عنا الكثير من الشخصيات والتفاصيل المستمدة من الواقع.

إن عالم المعجيب في قصص (الليالي) لا يعترف بالفواصل بين عالم الإنسان والحيوان والجن، فهناك:

«حيوانات كثيرة مما يراها السندباد في رحلاته وما يراها بلوقيا وسيف الملوك وغيرهم من أبطال القصص في أسفارهم البعيدة ومهامهم التي يضيحون فيها، كلها تتبادل أجزائها الأصناف التي يمتاز بها الإنسان والحيوان...»^(٤٧).

ومن رحلات السندباد التي يخصها جوميلوف بالاهتمام، رحلته إلى مملكة الجن في السفرة السابعة، وقد سبق أن أشار إلى هذه الرحلة في قصيدته «المهر». إن جوميلوف يعود في مسرحية (أبناء الله) إلى رحلة السندباد في مدينة الشياطين، ويشير إلى زواجه من «الجنبة المرحبة». ويحكى لنا السندباد في (الليالي) عن قصة زواجه من ابنة شيخ الجن التي تشبه في جمالها بنات الإنس، فقد كانت:

«في غاية الحسن والجمال، بقدر واعتدال، وعليها شيء كثير من أنواع الحلوى والحلل والمعادن والمصاغ والمقود والجواهر الثمينة»^(٤٨).

وتظهر في مسرحية (أبناء الله) صورة بندان ذات الأحجار البيضاء. لقد أولع الحداثيون الروس بصورة المدن القديمة للشرق القديم، وكانت هجرة الحداثيين إلى هذه المدن تحمل في طياتها رغبة في الانصراف عن المدينة الحديثة التي كانت تثير قلق الشعراء وخوفهم.

إن هذا الاهتمام من جانب جوميلوف بصورة بندان يأتي متسقاً مع المكانة التي أولتها لها قصص (الليالي) بوصفها مركزاً عربياً قديماً شهد أحداثاً مهمة، وارتبط باسم هارون الرشيد.

ولسوف نسمع الريح الجيلي

من التراس الحجرى المنيف

وننظر إلى المدينة، المخاضنة لنا

وإلى العالم الذى يعيش من أجلنا.

ويستلهم جوميلوف فى المسرحية الكثير من
المسميات العربية ذات الدلالات الحضارية، التى تكتب
بالروسية بنطقها العربى، وذلك مثل الكلمات (شيخ،
زمر، إيليس، درويش، عزرائيل، قاضى، الله، وغيرها).

وقد ساهمت الكلمات العربية النطق فى تجارب
التجديد فى الأسلوب الشعرى التى أُولع بها أدباء
الحدادة، والتى كانت إحدى وسائلها توسيع الأفق
الجغرافى، والتاريخى، واللغوى.

ومن جهة أخرى، تعكس مسرحية (أبناء الله)
ملامح الأسلوب الشرقى الذى تشكل عند تخوم القرنين
الثامن عشر والثاسع عشر، والذى كان من سماته
استخدام الصور الشرقية والعلامات المميزة لعمق الحياة
الشرقية. فجوميلوف - مثلاً - يشير فى المسرحية إلى
(أسواق الرقيق)، و(مغامم الحرب)، و(العبيد المخصيين)
وغیرها.

إن تيارات الحدادة التى هوجمت فى الفترة
السوفيتية الماضية بسبب شعارات «الفن للفن» قد سارت
إلى هذا البدء من مواقع متباعدة.

عن فهمه لجواهر الفن وعلاقته بالحياة، أشار
جوميلوف:

«إن الفن بعد أن يولد من الحياة يسير إليها
من جديد، ولكن ليس مثملاً يسير عامل
زهيد الأجر بل كما يسير المتشجر
المشاكس» (٤٨).

وتكتسب صورة الشاعر الإيراني «حافظ» مكانة
مهمة فى مسرحية (أبناء الله)، وذلك رغم أنها لا
تحتفظ من الشخصية التاريخية لحافظ سوى ببعض
المعلومات الشكلية. إن جوميلوف يولى الشعراء مكانة
خاصة، ويضفى عليهم بعض الملامح من طابعه، ولذا
يجد أن «حافظ» فى المسرحية يقع عليه الاختيار من
الفتاة: الروح «يرى».

إن الجمع بين شخصية الشاعر الإيراني حافظ
والشخصيات العربية فى مسرحية (أبناء الله) لا يخرج
عن روح (البالي) التى تمزج بين البيئة العربية والبيئات
الأخرى.

كذلك تحتفظ صور البدوى والخليفة والدرويش
فى مسرحية (أبناء الله) بالكثير من السمات الواقعية التى
ارتبطت بهذه الصور فى الحياة، ففى صورة الخليفة
العربى - مثلاً - جسد جوميلوف القوة أو البطولة،
والفروسية، وحسب الشعر والحرب والصيد التى اشتهر بها
بعض شخصيات الحكام العرب، التى انعكست فى بعض
قصص (البالي). يقول الخليفة للفتاة «يرى»:

«نملقنى منجمى بجد

بعد حصوله على هبة

لكن، حقاً، فبرق خاتمي

يهدى الموت والانتصار

أعرف، أن مثل هذا الثراء

والجميلات، والمسكر لا يوجد عند أحد

أما أنت فكما الزمر

وأنا أحبك أنت وحدك

وسأنسئ ابنة عمى

والديوان، والصيد، والحرب

المفعم بالقوة والشجاعة والإقدام الذي جسده بطل جوميلوف الثاني، ومن هنا أيضا كان اللقاء بين أعمال جوميلوف ورائعة الأدب العربي (ألف ليلة وليلة) التي لبت عناصرها، ونسجها الفني (الواقع/ الخيال)، الكثير من الاحتياجات الإبداعية للحداثيين الروس.

إن ثنائية الفن/ الفن لا تجد تعارضا عند جوميلوف مع ثنائية الفن / الحياة، ففي الأولى وجد تجسيدا لطبيعة الفن وجوهده، وفي الثانية وجد تعبيراً عن العلاقة المتبادلة بين الفن والحياة. ومن هنا المزج بين الحلم والواقع في أعمال جوميلوف، بين النسيج الرومانتيكي والمثل الأعلى

هوامش ومراجع:

- ١ - نسبة إلى حركة التلياد النيسيميين التي حدثت في ١٤ ديسمبر عام ١٨٢٥.
- ٢ - يقدم المفعم الإسكوليدى السوفيتى التصريف التالي للأكاديم: «فيار أنى رجبى تشكل في روسيا في سنى ١٩١٢ و ١٩١٣ ولعمر حتى عام ١٩٢٢، وقد كان يزعمه الأديان ن. جوميلوف، وجوريتسكى، وقد ارتبط بهما الشعراء نيكوليتش، أنا إخماتوف، نالروت، مافلشتش، وآخرون. يهزم الموقف الأدبى والسياسى للأكاديم» بالمناهج تجاه التيارات الأدبية التقدمية، وجاء الواقعية، والذعر من الثورة، والحد الأدنى من الحرية، والشكليات المتعاقبة، والنعابة والفن الخاص، والاعتراف إلى الغربة. وقد اتجه بعض أبناء الأكاديم بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية إلى مسكر الثورة المضادة. انظر المفعم الإسكوليدى، غريغ ب. فيلنيسكى، ج١ - موسكو، ١٩٥٢، ص ٤٢.
- ٣ - [ج. كرينسكى، المؤلفات المختارة، ج١ - موسكو - لينتيرداد، ١٩٥٨، ص ٤٢.
- ٤ - المرجع السابق، الصفحة تسها.
- ٥ - من هذا الموضوع انظر: مكادم الفمى، مؤثرات حرية وإسلامية في الأدب الروسى. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر ١٩٩١، رقم ١٥٥، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ص ٩٣ - ١١١.
- ٦ - ل. - نولستوى، ذكرياتى، موسكو، ١٩٣٢، الطبعة الثانية، ص ٢٠.
- ٧ - مزيد من التفصيل حول هذا الموضوع والكتابات التي تناولته راجع الفصل الخاص بنولستوى في كتاب مكادم الفمى مؤثرات حرية وإسلامية (مرجع سابق)، ص ٢٠٣ - ٢٤٤.
- ٨ - نولستوى، المؤلفات الكاملة في خمسة عشر جزءاً، ج١ - موسكو، ١٩٤٨، ص ١٣٠.
- ٩ - م. - جوركى، عن الأساطير، المؤلفات الكاملة في ثلاثين جزءاً، ج١ - موسكو ١٩٥٣، ص ٨٧.
- ١٠ - صنفرت هذه الطبعة عن دار نشر أكاديميا بولندية في عام ١٩٢٩ وهي ترجمة كاملة لـ (ألف ليلة وليلة) عن الأصل العربى بلا حذف أو اختصار، وقد ترجمها م. سالى، راجع الترجمة وحررها [ج. كرينسكى وقد انتهت هذه الترجمة عام ١٩٣٩، وأعيد طبعها مرة أخرى في الفترة ١٩٥٨ - ١٩٥٩. من أ. كرينسكى، تاريخ الأدب العربى الحديث (القرن التاسع عشر - بداية القرن العشرين) موسكو، ١٩٧١، ص ٨٢.
- ١١ - م. - جوركى، ج١ - ٢٥، (مرجع سابق)، ص ٨٩.
- ١٢ - ف. - لزلوف، مفرد الطريق من تاريخ الشعر الروسى في بداية القرن العشرين، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١.
- ١٣ - كرينسكى، الأدب الروسى في بداية القرن العشرين، كتيب، ١٩٧٠، ص ١٠.
- ١٤ - نسبة إلى آدم الذى شاهد فيه أدياب الأكاديم» نموذجاً للشخصية القوية.
- ١٥ - ن. - جوميلوف، «ميراث الرمزىة والأكاديم» في كتاب جوميلوف، قلب روسيا اللهى، مؤلفات، كوشنوف ١٩٩٠، ص ٤٨.
- ١٦ - المرجع نفسه، ص ٤٩٨ - ٤٩٩.
- ١٧ - نفسه، ص ٤٩٩.
- ١٨ - هناك أعمال أخرى لجوميلوف تحمل عناصر الموضوع الشرقى وألف ليلة وليلة منها مثلاً: النوروش الفمل، بكاه على المشرق، ظل من النخلة، الرداء المسموم، مذكرات أفريالية.
- ١٩ - ي. - انتريف، في عداد إنجازات الثقافة الوطنية، مجلة «المسرح» ، موسكو، عدد سبتمبر، ١٩٨٦، ص ١٦٧.
- ٢٠ - نفسه، ص ١٦٨.
- ٢١ - في فترة السنوات الخمس الأخيرة تم كشف الكتاب عن الكثير من الوثائق المخطوطة في الفترة السوفيتية للعبة، وعاد إلى حيز الوجود بعض القضايا التي ارتبطت بأسماء الأدياب الذين تعقبتهم السلطة السوفيتية، وقد تم كشف براءة جوميلوف من التهمة التي أعلم بسببها. انظر مقالة ج. تيرخوفوف، عودة إلى قضية جوميلوف، مجلة «دوتري صير» (الملم الجديد)، عدد ديسمبر، ١٩٨٧.

- ٢٢ - عن مقدمة كتاب د. جوميلوف مؤلفات «قلب روسيا النحس» ، مرجع سابق، ص ١٦ .
- ٢٣ - عن أشعار ومخططات آغا أخصافزاد، د.جوميلوف المنشورة في مجلة «نوفى مير» موسكو، ١٩٨٦، عدد ٩، ص ٢٢٤ .
- ٢٤ - تناولت دراسة م. فولين عن الرحلات الأثريّة لجوميلوف وصف رحلات جوميلوف إلى القارة الأثريّة أنظر مجلة «شعرب آسيا وأفريقيا» ، موسكو، عدد ١، ١٩٨٩، ص ٩٨ - ١٠٩ .
- ٢٥ - أشير إلى هذه الواقعة التي حدثت في أسمية للشعراء في ١٦ أبريل ١٩١١ في دراسة ب. ا زانوفسكى، ود. تيمتشك، حول مسيرة جوميلوف، مجلة «الأدب الروسى» ، موسكو، عدد، ١٩٨٨، ص ١٧٨ .
- ٢٦ - د. جوميلوف، المظهر في كتاب جوميلوف، مختارات، موسكو، ١٩٨٩، ص ١٩٤ .
- ٢٧ - ألف ليلة وليلة، كتاب الشعب، طبعة مطابع دار الشعب، ج ٧، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٨٧٠ .
- ٢٨ - جوميلوف، المظهر، ص ١٩٤ .
- ٢٩ - نفسه، الصفحة السابقة .
- ٣٠ - ألف ليلة وليلة، (مرجع سابق)، ج ٧، ص ٨٢٦ .
- ٣١ - نفسه، الصفحة السابقة .
- ٣٢ - كتبت رحلات جوميلوف إلى أفريقيا تكتنفها المغامرة، فقد كان والده يمارس سفره أثناء الدراسة، ولكن جوميلوف كان يدخر من نفقات تعلمه في باريس لكي يقوم برحلاته، وقد روى جوميلوف عن مغامرة حدثت معه في إحدى رحلاته حين اضطر للمبيت في قاع إحدى السفن مع الحجاج، عن مقدمة كتاب جوميلوف، مختارات، مرجع سابق، ص ٦ .
- ٣٣ - ظلت انطباعات رحلات جوميلوف إلى أفريقيا وثيقة الصلة بأعماله، وربما يكون «حسين» المقصود هنا هو الشيخ حسين الذى يطلق اسمه على بعض القرى والجمال في ليبيا، وقد ورد اسمه في مجموعة قصائد الخيمة .
- ٣٤ - سيرتنا، الاسم اليوناني القديم لمدينة أثينا .
- ٣٥ - يرى حتى في اعتقادات الشعوب الإغريقية أدلة واضحة لثابتة لها أجدنة، هجمى الناس من الأرواح الشريرة. عن معجم اللغة الروسية الصادر عن أكاديمية العلوم السوفيتية الطبعة الثالثة، ج ٣، موسكو، ١٩٨٧، ص ١٠٩ .
- ٣٦ - د. جوميلوف، أبناء الله، في كتاب جوميلوف، مؤلفات، قلب روسيا النحس، مرجع سابق، ص ٣٩٦ .
- ٣٧ - ألف ليلة وليلة، ج ٧، ص ٨٢٩ .
- ٣٨ - نفسه، ص ٨٤٥ .
- ٣٩ - نفسه، الصفحة السابقة .
- ٤٠ - نفسه، ص ٨٢٣ .
- ٤١ - نفسه، ص ٨٣٥ .
- ٤٢ - سفير القسطنطينية، ألف ليلة وليلة، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار للطرف، ١٩٧٦، ص ٢١٥ .
- ٤٣ - ألف ليلة وليلة، ج ٧، ص ٨٥٦ .
- ٤٤ - ألف ليلة وليلة، ج ٧، ص ٨٢٨ .
- ٤٥ - الصفاء مكتوبة بالروسية بنطقها العربى، ويطلق لسان العرب أكثر من تفسير لكلمة المنقاء، فهي «مطار عظيم لا ترى إلا في النور»، و«مطار يكون عند مغرب الشمس (مطار لم يره أحد)، «مطار كاعظم ما يكون لها عنى طويل، من أسمن الطير، فكانت تنقض على الطير فأكلها» .
- انظر لسان العرب لابن منظور، ج ٤، طبعة دار للطرف، (دون تاريخ)، ص ٣١٣٦ .
- ٤٦ - د. جوميلوف، مراثى الرمزىة والأكهمزم، مرجع سابق، ص ٥٠٠ .
- ٤٧ - د. جوميلوف، أبناء الله، مرجع سابق، ص ٣٨٥ - ٣٨٦ .
- ٤٨ - عن مقدمة كتاب د. جوميلوف، مختارات، (مرجع سابق)، ص ١٥ .

الحكايات الشعبية التركية

والف ليلة وليلة*

برتف نايلي بوراتاف

كذلك ذكرنا أن الدراسة المقارنة للفنون السردية التركية والعربية تبشر بنتائج ثرية بالنسبة إلى المستشرقين. إن مانسميه «تركلو حلق حكايلرى» (حكايات شعبية تصاحبها أغان) يذكرنا بالقصة الأغنية Chantefable التي عرفت في العصر الفرنسى الوسيط. إن هذا النوع في تعريفه الواسع، حيث يتوالى النثر والنظم، ينتشر انتشاراً عريضاً في الشرق كما في الغرب^(١). إلا أننا نجد أكثر الأنماط قرباً من أنماطنا (التركية) في الأدب العربى. تسمح المقارنات الأولية بأن نقرر، من ناحية، أن بعض «تيمات» thèmes الأدبين ترجع لمصادر مشتركة. ومن ناحية أخرى، فإن عدداً من الموضوعات sujets ، والموتيفات motifs، بل بعض خصائص شكل الحكايات التركية، مقتبس من القصص العربى الضارب في جذور تاريخية أعمق.

أكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العلاقات الوثيقة قائم في (ألف ليلة وليلة): تبدأ قصة «بدر الدين حسن» الواردة فيها على النحو التالى: ينام «بدر الدين» في تربة

في عام ١٩٢٩، أشار أوتو سبايس^(١) إلى أن بعض الحكايات العربية يتضمن، من حيث الموضوع، ملامح مشابهة لبعض الحكايات الشعبية التركية التي تروى مغامرات مشاهير العشاق؛ وقد ذكر أسماء جانب منهم، وردت في (فهرست) ابن النديم^(٢). من المعلوم أن جزءاً من حكاياتنا (التركية). يدور حول حياة «عشاق» (شعراء غزل جواله troubadours) كان لهم وجود تاريخي أو معترف به في التراث. في كتابنا الأخير، حيث درسنا هذا النوع الأدبي على وجه الخصوص^(٣)، نوضح أن (الفهرست) يتضمن كذلك، في هذا الصدد، مؤشرات على التماثل بين تراثنا (التركي) وتراث العرب: إذ إن به إشارة إلى قصص مغامرات وعشق، أبطلها شعراء عاشوا فعلاً.

* هذه ترجمة لمقال les récits Populaires turcs (Tilkay) et les Mille et une nuits المنشور في مجلة 1948 63- 73, vol I, p Orlens, — ترجمة وليد الحجاب، قسم اللغة الفرنسية بالآداب بالقاهرة.

دون أن يلاحظ الآخرون، مشيراً من طرف خفي إلى مخامرة الشابين اللذين تحابا دون أن يرى أحدهما الآخر^(٨).

كما نجد، في حكاية «بياض» و«رياض»، مثلاً بديعاً على الصلة التي تربط تراث الحكاين الأتراك بتراث العرب، على مستوى كل من الشكل والمضمون^(٩). في حدود معرفتنا الحالية، لم تظهر عندنا (في التراث التركي) حكايات على النمط السابق وصفه، قبل القرن السادس عشر. بيد أن القصة الأغنية (الحكاية) العربية المذكورة أعلاه ترجع إلى القرن الثالث عشر، كما يوضح في مقدمته محققها ومترجمها أ. رينكل. وهي تتسم فعلاً بسمات قصص المغامرات الغرامية، المذكورة في (فهرست) ابن النديم، ويظهرها شاعر أيضاً. أما الحدث فشديد البساطة، يقع «بياض» في هوى «رياض»، التجارية الأثيرة لسيدة ثرية، وتبادل عسفاً بمشقة. لكن السيدة لا ترغب في الافتراق عن «رياض» فتعرض طريق زواجها. إلا أن الشفقة على الحبيبين تأخذها في نهاية المطاف، فتزوجهما. ترفع قصائد «بياض» من شأن هذه الحكمة العادية وتزيدها طلاوة، وكذلك تقوم ردود بياض بالشعر، والرسائل الشعرية المتبادلة والأغاني على العود أثناء اللقاء.. إلخ، بالنور نفسه، تماماً كما في أدبنا (التركي). كذلك توجد سمة مشتركة بين هذا النص والحكايات التي يذكرها (الفهرست)، وتتمثل هذه السمة في الإشارات لمغامرات قيس وكثير وعرو، أشهر شعراء الحب العذري اللذين أوردهم ابن النديم^(١٠).

بوسعنا أن نكرر من إيراد مثل هذه الأمثلة على «موتيفات» مشتركة وعلى تماثلات شكلية، لكن إقامة مقارنة شاملة بين الحكايات الشعبية التركية والعربية لا يدخل في إطار هذا المقال. سوف نرجى، بيان الحصر المقارن للموتيفات إلى أن تتم ما اتفقتنا من نشر النصوص أولاً بأول، مكتفين بمحاولة إيجاز دراسة أكثر تفصيلاً لاحتين محددين..

أبيه، «نور الدين علي»، ترى الجان أنه يليق بـ«ذات الجمال»، ابنة عزيز مصر، المزمع تزويجها بأحلب، فتقتل الشاب أثناء سبيله، إلى فراش الجميلة^(١١). تتناول حكاياتنا الشعبية (التركية) عموماً قيمة الحب وليل الزوايا والطمع وتماطى إكسبير المحبة. إلا أن هناك حكاية من هذه الحكايات تتجس مخامرة «بدر الدين» على نحو يكاد يطابقها: في قصة «الخزوني»، بناء على أمر النبي سليمان، ينقل الجان «ميناء»، ابنة وإلى حلب، إلى فراش «الخزوني» ابن الخوجة «فيناى الإزرومى»، وهكنا يقع الشابين في هوى أحدهما الآخر^(١٢).

في قصة «بدر الدين»، يتصور «عجيب» الذي أقي ليلة غرام بين «بدر الدين» و«ذات الجمال»، أن جده لأمه شمس الدين هو أبوه. عندما يكبر عجيب، يرميه أطفال الحى بصفة «ابن السفاح» فيثور على أمه ويعرف اسم أبيه ويرحل بحثاً عنه. تتحقق العودة إلى هذه الموتيفة في رواية «كرطلو» (فصل داغستان)؛ يتخلى «كرطلو» عن أم «حسن باى» وهي يمد حبلى به. يتصور «حسن باى» أن جده هو أبوه. ثم يكشف هو أيضاً أصله الحقيقي عن طريق بعض الأطفال، ويرحل طلباً له^(١٣). والواقع أن قصة بدر الدين شديدة الشبه بقصصنا الشعبية (التركي) المصحوب بأغان، لطابعها الواقعي وتضمنها عدداً كبيراً من الأحداث الثانوية التي تعقد حبكة، وعدداً من الفواصل الفكاهية، وعلى وجه الخصوص، لأن الأبطال في غير موضع يتكلمون شعراً، لانفعالهم بموقف ما أو مجرد الوصف.

من وظائف الحوار المنظوم في الحكايات الشعبية التركية أن يسمح للأبطال بالتفاهم بين بعضهم وبعض، دون إثارة انتباه من حولهم، والأمثلة عدة في هذا الصدد، في أدبنا (التركي). في «ألف ليلة وليلة»، نختوى قصة «قمر الزمان» على حوار منظوم يتسم بالسمات نفسها: هنا أيضاً نجد صديقاً «لبندور» أرسلته هى إلى «قمر الزمان» حبيبها، فليجأ للشعر ليتعرف عليه قمر الزمان،

١- احتراق «كريم»

في (ألف ليلة وليلة)، تروى لنا حكاية «الصعلوك الثاني» (١١) كيف فقد هذا الصعلوك سليل الأمراء عيناً. مسخه عفريت (جنى شرير) قرداً ثم فك سحره وأنقلته ابنة سلطان. وتصف الحكاية صراعها مع العفريت. إن موتيفة الصراع، من حيث خطوطها العرضية، تنتشر انتشاراً واسعاً، لا سيما عند الرواة الشرقيين. ويمكن تمييزها لاستخدامها محولات متتالية في الصراع. في الحكاية التركية «على جنكيز عونه» (لعبة على جنكيز) تمثل هذه الموتيفة عقدة الحدث بحث. إلا أن بالحكاية العربية عنصراً لم أجد له مثيلاً في أية حكاية أخرى، وهو يضيف جدة على الصراع بين قوتين متعاديتين تتحولان من مسخ إلى مسخ؛ إذ إن العفريت يتخذ صورة النار ليحسم المعركة، وكذلك تفعل الفتاة. وفي اختلاط الشعطين، يسقط العفريت وقد صار كومة رماد. تخرج الفتاة منتصرة من المعركة، لكن انتصارها لا يدوم، فما أن تعود لصورتها الأولى، حتى تهلكها نار العفريت التي ظلت بها، فهوى فوق رماده (١٢).

في حكاية «كريم وأصلي» يعرض احتراق البطلين في ثلاث تنوعات تتفاوت درجات التشابه بينها:

(١) في النسخة المطبوعة:

يقوم أبو «أصلي». وهو قشيش (قس) أرمني، بالباس ابنته لوب زفاف مسحور، ثم يفضي إليها برغبته الأخيرة، إذ يحين موعد زواجها، فيشير عليها بالآ تدع أحداً يحل عنها الثوب سوى «كريم». وفي ليلة الزفاف، يغفل كريم في حله يشتي الوسائل، فينث في فيه لها يغطي كل جسده ويأتي عليه. تمكث «أصلي» أربعين يوماً بجوار رماد حبيبها، وعندما تتطاير ذرات الرماد، تشرع هي في جمعها وتكنسها بشعرها فتومض شرارة شرقتها.

(٢) نسخة خطية:

عندما يعجز «كريم» عن أن يحل لوب «أصلي» المسحور، ينث لها يملك بجسده. ورغم أنه نصح

حبيبته بالآ تلقى عليه ماءً، فإنها لا تخجل المنظر وتعصى أمره، فيزيد الماء النار اشتعالاً. تلقى «أصلي» بنفسها في النار ويحرقان معاً (١٣).

(٣) مخطوط مكتبة جامعة إسطنبول (رقم ١١٥٢٧):

تمر ليلة العرس دون أن يتمكن «كريم» من أن يلمس «أصلي». في الصباح، يهرب العشاق خزيناً إلى الجبل. تفر الفتاة، فيخرج من جوفها لوب أخضر ولف «كريم». لم يحرق «كريم» بلوره «أصلي». وذهب الريح لتلور رمال العاشقين (١٤).

في هذه التغيرات الثلاث، ترى احتراق العاشقين المحيطين معاً بلهب منشؤه زفرة أحدهما. أصل هذا اللهب صراع، كما في (ألف ليلة وليلة). في الظاهر هنا، أن طرفي الصراع ليسا عدوين، لكن يمكن أن نعتبر ثوب «أصلي» للمسحور رمزاً لعنادة القس المتعصب الذي يأبى أن يعطي ابنته لمسلم. في الواقع، ينبغي تفسير الحدث على أنه صراع بين «كريم» و«القشيش».

هناك، بمواضع أخرى في أدبنا (التركي)، مجازات ملطفة تعبر عن صراع حتى الموت بين طرفين مسلحين بقوى سحرية في صورة مطاردة غرامية بين شخصين. هاكم مثالاً بديعاً، تشبه موتيفاتنا الأصلية موتيفات قصة الصعلوك الثاني في (ألف ليلة وليلة)، وهما مأخوذان من حكايات تنتمي لنمط «لعبة على جنكيز» الشهيرة. المثال الأول قصيدة كتبها بير سلطان عدال أو نسبت إليه، وهو شاعر «قرل باش» (علوي) من القرن السادس عشر. معركة الحكاية تصبح في هذه القصيدة مطاردة رقيقة بين عاشقين؛ يتحول العاشق تفاحة، تنمو على شجرة في حديقة الحبيبة، فتتحول الحبيبة عصا فضية تسقط الشرة. ثم يتحول العاشق إلى قبضة من الترة وينثر على الأرض فتتحول الحبيبة نفسها إلى عصفور وتلتقطه. يتحول العاشق إلى صقر، فتتحول الحبيبة نفسها إلى صقيع، وتحمده جناحيه. يتحول

مبتكرة؛ لم نجد لها معادلاً في حكاياتنا أو في قصصنا الشعبي (التركي)، مع كل الظروف الخاصة التي أسلفنا الإشارة إليها. وقد مر بنا موتيف صراع العفريت وبنات السلطان وتحولهما إلى لهب ثم إهلاك أحدهما الآخر، كما نراه في (ألف ليلة وليلة).

٢- كرمشاه وخوداداد

إن قصة «خوداداد» الموجودة في ترجمة جالان Galland لـ (ألف ليلة وليلة) (١٧)، ليست في الأصل حكاية من حكايات الكتاب، فهي تعود لمصدر مختلف، وقد أدرجت بالكتاب في غفلة من جالان، إذ كان المقترض، في الواقع، أن يتضمنها كتاب (ألف يوم ويوم) الذي وضعه بيتي دي لأكروا Petet de la Croix ومساعدوه (١٨).

تندرج هذه الحكاية في إطار نمط مختلف من الدواوين، في الأدب العربي؛ حكايات عن تقلبات مأساوية، وامتحانات صعبة يخرج منها الأبطال خروجا سعيدا، ويجزون عن صبرهم خيرا. وعموماً، فاسم هذه الحكايات (الفرج بعد الشدة) يدل على جوها العام. والأعمال التي تحمل هذا الاسم موزعة في القدم في الأدب العربي. وطبقاً للمعلومات التي يوردها شكرو قرجان الذي نشر دراسة قصيرة عن هذه الدواوين، فإن أقدمها قد كتب في القرن التاسع. أما النسخ التي وضعت على أساسها الطبعة العربية من (الفرج ...)، فتعود إلى القرن العاشر. وأقدم مخطوط تركي بهذا العنوان، تمكن شكرو قرجان من الاطلاع عليه، يعود إلى عام ١٤٩٢. لكنه يشير إلى مخطوط يرجع إلى عام ١٤٥٢، ذكره فامبيري Vambery (١٩). وتظهر قصة «خوداداد» في نسخة ١٤٩٢. بوسعنا، إذن، أن نعتبر تاريخ ميلادها قديماً إلى حد ما في ديوان الحكايات الشعبية التركية.

يقابلنا موضوع «خوداداد» وموتيفته الأساسية في قصة أغنية حديثة نوعاً، قصة «كرمشاه» (كرمشاه

العاشق إلى ربح عاتية تشر حبات الصقيع، فتصبح الحبيبة على شفا الاحتضار، وترقد في طريقه. يتحول العاشق إلى عزرائيل ويذهب ليقبض روح المحتضرة. تتحول الحبيبة نفسها إلى ملاك الجنة ويكتشف فيها العاشق (بسر سلطان) مرشداً ويدخل معها الجنة (١٥). أما المثال الثاني، فنجدته في «تركوه» (أغنية) عذيلة: تسأل البطلة إلى أين تفر إن تحولت الأرض محيطاً؛ سوف تحول نفسها إلى عصفور وتطير. وإن صار العاشق صقراً سوف تهبط ثانية إلى الأرض. وإن صار عزرائيل، سوف تفر إلى الجنة (١٦). ليس بين أيدينا لهذه التروكي إلا نص ناقص ومشوه، إلا أنه ليس في جوهره سوى تنويع على قصيدة بهرسلطان، تخففت من العناصر الصوفية التي تربط الخلاص بوجود المرشد.

لا شك في أن التهمة العربية عن اشتغال الفتاة والعفريت لم تتقل بطريقة آلية بحثاً إلى حكاية «كريم» المخرافية. إن فكرة الحب الذي يلتهم الإنسان بنار الهوى تتردد «كموتيف» في شعرنا الشعبي (التركي). إن تخيل الاشتغال من الحب وأخيراً «نار الزفرة»، تعبير انتهى به المطاف إلى الدخول في معجم لغة الحياة اليونانية، وطورت مواضعه بطريقة ملموسة على نحو أكبر في أدب الديوان (حيث تتخذ هذه الشعلة شكل عمود يرتفع حتى السماء). وقد كان بعض التشبيهات الأليجورية المماثلة منطلقاً لخلق أسطورة «كريم». تقول القصائد المضخمة في هذا الفصل (عن طريق المجاز طبعاً) إن كريماً يحرق بهيمومه، كذلك لمت هذه التعبيرات المجازية دوراً في إنشاء الحكاية. على أي حال، ينبغي ألا ننسى أن في أدبنا الشعبي (التركي)، وفي أي أدب قديم على وجه العموم، لا تنتزل التيمات على الفنانين بوحى سماوي، بل تتبع دائماً من مصادر تراثية قديمة. إن الفنان المحدث والوسط الجديد يطوعان هذه المصادر بالطبع، ويجريان عليها من التعديلات ما هو كفيلاً بإفقادها ملامحها. على كل حال، فإن تيمة احتراق كريم تعد تيمة

«كرومنشاه» وكل أهله إلى خراسان، حيث يكشفون عن هويتهم، ويعاقبون الإخوة الأثقال. ثم يتبوأ «كرومنشاه» وأمه المكانة التي يستحقانها بجوار الملك.

(٧) «خوداداد» (ترجمة جالان):

كان سلطان حاران (منطقة بديار بكر) محروماً من الولد، وأخيراً تأكل زوجته الخمسون حبات رمان مسحور، فيصرن جميعاً حبالاً.

يعتقد السلطان أن إحداهن ليست حبالاً فينبغيها إلى سامراء، بلد ابن عمه. وهناك تلد هذه المرأة (فيروزه) ولداً اسمه «خوداداد»، كذلك الأخريات يضعن ذكوراً.

يخرج الملك للحرب. يتطوع «خوداداد» في جيشه، دون أن يكشف له عن هويته ويكسب وده. يصبح معلم الأمراء، إخوته. أما هؤلاء فيغارون منه. فيلجأون للمكيدة كي يفقدوه عطف الملك ويوردوه موارد التهلكة، إذ يطلبون منه الإذن بالخروج للصيد، ثم لا يعودون نساءً. يفتاظ الملك من أن «خوداداد» قد ترك الأمراء الشباب يخرجون وحدهم، وينلوه بالقتل إن لم يعثر عليهم. يخرج «خوداداد» بحثاً عنهم يلتقي فتاة أسرها زنجي وحبسها مع الأمراء. يفك «خوداداد» أسرهم جميعاً ويتزوج الفتاة ويكشف هويته لإخوته. في طريق العودة، يطمع إخوته الغيورون ويتركونه مع المرأة الشابة وقد ظفروا ميتاً. وينبأ تلعب هي بحثاً عن طبيب، يحمل فلاح «خوداداد» ويلوى جرحه.

على صعيد آخر، عادت فيروزه إلى سلطان حاران، وتخبره أن خوداداد الذي خدم في قصره دون أن يكشف عن هويته هو ابنه. ثم يدخل الطبيب والمرأة الشابة ويشرحان للسلطان المكيدة التي دبرها الأمراء، فيأمر بإلقاء أبنائه في السجن.

لكن العدو يهاجم البلاد. وإذ يشرف جيش السلطان على الهزيمة، يظهر «خوداداد» وينقذ أبيه من البلاء ويعفو عن إخوته الغيورين.

حكايزي) التي وضعها فاكري (عزيز أسطى)، وهو شاعر شعبي من منطقة كرس بوشوف (في القرن التاسع عشر) برغم أن العنوانين وخطي المعلمين لا يتطابقان تماماً.

وفيما يلي ملخص سريع لمحتوى القصتين، للمقارنة بين هذين المعلمين^(٧٠):

(١) كرومنشاه:

يغضب ملك خراسان على زوجته ويرسلها إلى زوج أخته، باشا (تفليس)، كي يقتلها. يشفق الباشا على المرأة الياقة ويبقيها سالمة مضمونة. وحيث إنها قدمت «تفليس» حبالاً، فإنها تلد صبياً تسميه «كرومنشاه». يكبر الصبي، وفي المنام، يقع في غرام ابنة ملك «هرات» ويسافر بحثاً عنها، في طريقه يلتقي «حجة عرب»، أحد قواد «كرغلو»، وقد استقر بصحراء «مغان»، بعد رحيل سيده إلى عالم الأربعمن الخفي «كركلار»، وهي شخصيات إسلامية من الأولياء الصالحين). يتصارعان ثم يصيران صديقين، يواصل الشاب رحلته حتى يصل إلى مملكة أبيه. ينزل هناك ضيفاً على جده لأمه، ويقدم للملك، ويقعد صداقة مع إخوته ويحوز محبة سيد البلاد، دون أن يكشف عن هويته. ذات يوم، يقوم عملاق يخطف إخوته، أثناء الصيد. يخشى «كرومنشاه» العودة إلى حضرة الملك، فيقتل العملاق الذي خطف حبيبته أيضاً، ويحرر الفتاة وإخوته كذلك من الأسر. لكن إخوته يطمعون بذلك بمنزلة مقطعة النظير، ويتركونه مهملاً مع الفتاة، متصورين أنه مات. تخمل الفتاة خطيبها إلى «تفليس»، وهناك تضطر إلى مفارقتها للحظة. في هذه اللحظة، يحمله بمساعي أهله المعجوز إلى منزله، ويقعد كل من الشابين أثر الآخر. تدخل أم «كرومنشاه» إلى المنزل الذي يرقد به ابنتها وتتعرف عليه. وينتهي المطاف بالفتاة إلى أن تمر عليه أيضاً.

أثناء ذلك يرحل «حجة عرب» بحثاً عن صديقته ويصل إلى «تفليس» على رأس جيشه، ثم يحمل

بإسطنبول، إبان حكم محمود الثاني. وقد أطلع دون شك على كل هذه الدواوين القديمة. وعلى أى حال، فإن «مدعى» فى أيامنا هذه، يرجع فنه إلى جلد الأعلى «فاكيرى»، محدداً كل مصادره الوسيطة، وهو يستخدم فى أسلوبه مواضع «كتيبة» لانتقيها عند معاصره.

ثم إن «مدعى» وكذلك «العشاق» الآخرين يكشفون بوضوح إلى أى مدى يستخدم الحكاؤون فى منطقة «كرس» و«صور» دواوين قديمة فى أعمالهم، أو «التفاريح» كما يقولون. باستثناء القصص التى تعتمد على حوادث حقيقية، وسير «العشاق» المزينة بخيال الراوى، والمواقف التى تشير «لكرغلو»، تكاد تكون كل الحكايات الأخرى مزجا حديثاً فى التراث الشفاهى لموضوعات مقتبسة من المصادر المكتوبة. ويشير «مدعى» نفسه لحكايات عدة اعتمدت على أعمال مثل «ألف ليلة وليلة»، و«حفت بيكر»... إلخ^(٢١).

إن المقارنة بين المصادر الشرقية المكتوبة، مثل «ألف ليلة وليلة»، والحكايات الشعبية التركية المنتمية للتراث الشفاهى، كفيلة بأن تكشف لنا الكثير عن وحدة ثقافة بلاد الشرق وعن التبادل الثقافى فيما بينها. وسوف تسمح الأبحاث التى تنجمه هذا الاتجاه، بتقرير المدى والكيفية التى تعرضت بهما موضوعات وموتيفات، متماثلة فى الأصل، إلى تعديلات، فى رحلتها من عصر لآخر، ومن بيئة اجتماعية لأخرى. وإن قلة الدراسات من هذا النوع تثير الأسف العميق، خاصة فى مجال الأدب الشعبى التركى.

أعربية هى أم تركية أقدم صورة من هذه القصة؟ برغم أن أحداً لا يستطيع أن يجيب عن هذا السؤال إجابة يقينية، إلا أن من الممكن افتراض أن ترجمة لديوان «الفرج...» قد مهدت لنقل الموضوع العربى إلى حكاية «كرمنشاه» التركية، إذ إن هذه الحكاية قد وضعت فى زمن حديث إلى حد كبير. ويجوز أن الفاكيرى قد اعتمد فى قصته على مصدر مكتوب، أى على ترجمة تركية لديوان «الفرج...»، وقد أضاف طبعاً بعض الفصول، مثل شجرة ضابط كرغلو، حجة عرب، كما جلد الموضوع تماماً باستخدام الزخرف الشعرى، الذى يميز الحكايات الشعبية التركية.

كما يمكن قبول تفسيرين آخرين محتملين لأصل هذه الحكاية، وإن شاب كليهما الضعف، الأول أن صيغة شفوية واحدة قد تطورت فأفرزت من ناحية قصة خرداداد، ومن ناحية أخرى قصة كرمشاه. فى هذه الحالة، تكون القصة قد تحولت إلى صيغة أدبية فى ديوان «الفرج...». وعلى صعيد آخر، تبعاً لتطور مغاير، منفصل عن هذه الصيغة المكتوبة، تكون القصة منطلقاً لما ألفه الفاكيرى. أما الاحتمال الآخر فإن تكون الحكاية قد انتقلت أولاً من كتاب «الفرج...» إلى التراث الشفاهى، قبل أن يستعملها الفاكيرى فيما بعد.

على أن من بين هذه الأطروحات الثلاث، تبدو لنا الأولى أكثرها منطقية على الإطلاق. والواقع أن «مدعى»، أحد أحفاد «فاكيرى»، وهو «عاشق» (شاعر شخصى) من يوشوف، يروى لنا أن جده كان واسع الاطلاع، كثير الأسفار، وأنه قد أمضى ردىاً من الزمن

المواش :

- (١) .أ. سبلس، *Türkische Volksbücher* ، ليزيچ، ١٩٢٩ من ١٩٤٨.
- (٢) النظر ابن التميم، فهرست، ليزيچ، ١٨٧١، ج١، ص٣٠٦.
- (٣) يريف بوراتاب، خلق حكاياتى وخلق حكاياتى لى *Halk hikayeleri ve halk hikayecileri* ، أنقرة، ١٩٤٦، ص١٦٥.
- (٤) نفسه، ص٦٥ - ٥٧.
- (٥) ألف ليلة وليلة، ترجمة جلال (إلى الفرنسية)، طبعة جازييه ج١، ص٢٣٩ ومايلى. انظر شونان، *Chauvin* المكتبة العربية، ج١، ص١٠٧ ومايلى.
- وآلف ليلة وليلة، ترجمة جلال، ج٢، ص٨٥ ومايلى.
- (٦) انظر ب. بوراتاب، خلق حكاياتى، ص٧٥ ومايلى.
- (٧) يريف تاللى (بوراتاب)، *Karogin Destanı* ، إسطنبول، ١٩٤١، ص٤٧-٤٨.
- (٨) جلال، ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٠٧.
- (٩) آر. ريتلر : قصة غرام يمانى ومانى. أمثلة أغنية شرقية ذات أسلوب فارسي.
- Historia de los amores de Bayady Riyadi; una chamefle oriental en estils persan (Vol. AR. 368).*
- نيرريك ١٩٤١. ذكر لى هذا المرجع أجد. وغير.
- (١٠) نيكال، نص ص٣ وترجمته ص٤.
- (١١) جلال، ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٠٤ ومايلى. انظر ألف ليلة وليلة، ترجمة هينج (إلى الألمانية)، طبعة وكلام، ج١، ص٢ ومايلى. تعتمد كل من ترجمة هينج والترجمة التركية على النسخة للمصنف التى عرفت إلى طبعة بولاق.
- (١٢) جلال، ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٢٥.
- (١٣) من هذا المخطوط، انظر م. طاهرل، كرم وأصلى، فى *İsaye - Cog'rat'ya Fakültesi Dergisi* ، ٣٤ و ٣٥ ب. بوراتاب، خلق حكاياتى، ص٢٠٧ وأخيراً: شكرى ألتشين، كرم وأصلى، دراسة قيد النشر.
- (١٤) سوف يورد شكرى ألتشين هذه الترجمة فى دراسته.
- (١٥) ولف بوراتاب وجد الباقي جليترالى، ير سلطان حيدال، ١٩٤٣، ص١٣٣.
- (١٦) أحمد طلمت، *Halk surterinin Schil ve nesl* ، ١٩٢٨، ص٣٧ - ٣٨. انظر الترجمة لفرنسية لهذه الأغنية فى: E. Saussay, *Litterature populaire tur qu*
- بليس، ١٩٣٦، ص١٨.
- (١٧) جلال، ج٢، ص٣٦ - شونان، المكتبة العربية، ج١، ص٦٩، ٢٢٧.
- (١٨) انظر شونان، ج١، ص٧١.
- (١٩) شكرى قرجان، *Ferec ba'd ensiddo* ، *Osmanli dasirinda mensur hikayeciligimiz ayt bir eseri* ، أنقرة، ١٩٤٥ فى *Bolleten (Turk di Kurumu)*.
- (٢٠) انظر ملخص الحكايات ومن نماذج من الأغاني فى كتابتي *Laakil halk suri anyajizisi* ، ج١ وانظر ب. بوراتاب، خلق حكاياتى، ص٣٧.
- (٢١) يريف بوراتاب، خلق حكاياتى، ص٣٧ - ٣٤.

ألف ليلة وليلة

آفاق جديدة للتوصيل

عبد المنعم تليمة

العالم وطرائق التعريف به، يتصل بالإبداع والتلقى في آن، وفي هذه الآفاق تتغير المفهومات التي توارثت عن تصنيف العلوم والفنون، في اتجاه وحدة المعرفة البشرية. وينتهي أن كل ذلك إنما يتصل اتصالاً مباشراً بما درجنا عليه من خصائص الأبنية الثقافية المحلية والإقليمية، وصلات الثقافات المختلفة صراعاً وحواراً، في اتجاه المشترك الثقافي الإنساني.

وقبل معالجة اندماج الكتابة في أداة توصيل أندر وأدق وأدل وأوسع وأبقى، ننظر فيما جرى على الكتابة ذاتها وهي «مستقلة» عندما استعانت بالتكنولوجيا المصرية للتثبيت باستقلالها وتحسين أداء وظيقتها. اصطنع الإنسان كل مادة عرفها ليدون ويوثق ويحفظ معرفته وخبرته: النقش، الحيوان جلده وعظامه، النبات لحاء الشجر وسعف النخيل وورق البردي، المعدن حديد ونحاس وفضة وذهب، مواد البناء الحجر والأواح الطين وأعمدة المعابد وجدران المقابر، ثم الورق. وظل استخدام الورق مئات السنين، معتمداً على النسخة - وكانت

تنهى الشواهد من حولنا أن البشرية تنتقل من طور الكتابة إلى طور الصورة. وليس معنى هذه العبارة زوال الكتابة، إنما معناها زوال استقلالها. لقد ظلت الكتابة، آلاف السنين، أداة تدوين وتوثيق وحفظ وتوصيل، لكنها صارت اليوم أضيق من أن تتسع لانحصار المعلومات والمعارف وتراكمها، وأعجز من «تسجيل» تنقد الإبداعات العلمية والفكرية والفنية وشمولها، وأبطأ من تلبية حاجات هذه المعلومات والإبداعات، هذا التوصيل الذي بات يعتمد السرعة والانساع الكبيرين. وكل الذي ذكرناه هاهنا عن الكتابة ليس أمراً قائماً بذاته، إنما هو واحد من جملة عناصر تمثل ما يجري في ساحات المشهد الثقافي في عصر ما بعد الصناعة الذي نعيش بواكيره اليوم، ونستشرّف آفاق تطوره فيما نستقبل من أيام. إن ما يجري أبعد بكثير من انتهاء استقلال الكتابة؛ إذ إنه يتصل اتصالاً حميماً جوهرياً بتعديل طرائق تعرف

* أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية، أداب القاهرة.

للمفاهيم جديدة تفسر ملامح الأبنية الثقافية التاريخية الموروثة وترصد تجاذبها في هذا العصر وقضى المشترك الإنساني فيما بينها، إن التقدم غير المسبوق في العلم وتطبيقاته - العلم والتكنولوجيا - وما مهد لهذا التقدم من فكر وما صاحبه من نظر فلسفي جديد، كل ذلك ينص على أن إمكان أن «يتعرف» البشر على عالمهم بآليات واحدة بات ممكناً، وينص على أن إمكان أن يتلقى البشر «التعريف» بعالمهم بكافة إمكاناتهم وكل حواسهم وطاقاتهم العاطفية والذهنية بات ممكناً. ولا ريب في أن وحدة المعرفة تلغ دغماً إلى النظر - نقداً وتقريباً - فيما درجنا عليه من تصنيف للعلوم والفنون، كما أن توجه «المنتج» الثقافي اليوم إلى متلقين من كافة الثقافات يدفعه إلى إضاءة المشترك الثقافي بينهم ويدفعه إلى إعادة قراءة وتفسير الثقافات الموروثة للوقوع على الطوابع الإنسانية فيها. وفي الأمرين جميعاً، وحدة المعرفة والمشارك الثقافي، قول:

درج الدارسون على تقسيم ثنائي يميز بين العلم والفن. ثمة سبيل واحد، لديهم، أمام البشر إلى «معرفة» عالمهم، وثمة سبيلان إلى «التعامل» مع هذا العالم؛ سبيل العلم وسبيل الفن. أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة، كما تبدى الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة. إن معرفة العالم مبذولة - بدرجات متفاوتة - للبشر، وإن العلم نشاط معرفي مخصوص ينهض به بعض البشر: العلماء. وإن الصلة الجمالية بالعالم مبذولة - بدرجات متفاوتة - للبشر، وإن الفن نشاط جمالي مخصوص ينهض به بعض البشر: الفنانون. ولا يميز هذا النظر بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية فحسب، بل إنه يفصل بينهما فصلاً، ثم يعضي مصطلحات ثنائية أخرى تثبت هذا الفصل، هذه الثنائية الجديدة هي ثنائية النافع والجميل. إن التعرف - في هذا النظر - «نفعي» إذا كان موجهاً بحاجة عملية ساعياً إلى تلبيتها، وإنه «جمالي» إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها. إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها،

النساخت مهنة معتبرة في حضارات العصور الوسيطة، وعرف نساخون بمهارتهم ودقتهم - ولكنها كانت حرفة شاقة مكلفة، كما كان ناتجها محدوداً، فيبقى المكتوب محصوراً بين أيدي الأحاد أو العشرات. ومنذ خمسة قرون، توصل الألماني يوهان جوتنبرج (١٣٩٨ - ١٤٦٨م) إلى صنع الحروف المنفصلة، فبدأت صناعة الطباعة التي لم تتطور تطوراً ذا بال طيلة أربعة قرون كاملة. ومنذ قرن واحد - أي في نهاية القرن التاسع عشر - ابتكرت آلات جمع الحروف والتصوير الملون، فقفزت صناعة الطباعة قفزات كبيرة. بيد أن الأمر قد تبدى، بعد نصف قرن فقط من هذا التطور، على نحو لا يليح حاجات التقدم الثقافي والمعرفي الجديدة. تبدى عجز الكتابة - مستقلة - عن استيعاب هذا التقدم تسجيلاً وتوصيلاً وحفظاً، كما تبدت مشكلات ثانوية محيطية؛ منها التكلفة العالية في صناعة الطباعة، ومنها مشكلات صناعة الورق وارتفاع أسعاره، ومنها الفاقد الكبير في المطبوع. وتقدم الكمبيوتر ليمالج مشكلات المكتوب، فوضع بين أيدي الناس المادة المكتوبة الضخمة، في قرص صغير، مرئية مسموعة. ولم يمالج الكمبيوتر بهذا التطور المشكلات الفنية في طباعة المكتوب فحسب، بل إنه عالج في الوقت ذاته مشكلات توزيع هذا المكتوب، فصار هذا التوزيع على أوسع نطاق ممكن. لكن الشأن لم يكن معالجة مشكلات الكتابة، وإنما كان الشأن زوال استقلال الكتابة، والتمازجها بغيرها - الإشارات والعلامات والإيماءات والنبرات والأدوات والظلال والتماثيل والتشكيل... إلخ - في وعاء توصيل أقدر على تسجيل (المادة) وأقدر على بقائها وحفظها وعلى توزيعها وترويجها.

ولقد ذكرنا - صدر كلامنا هذا - أن ما يجري على الكتابة هو وجه واحد مما يجري في الثقافة عامة في عصر ما بعد الصناعة، إذ إن الانتقال من طور الكتابة إلى طور الصورة إنما يتصل اتصالاً بتفسير كيمي في مفهومات إنتاج الثقافة وطرائق تلقيها، ويتسع هذا التغير الكيفي

إلى المعرفة، وإلى جانب معرفة العالم هناك الصلة الجمالية بهذا العالم وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد، هو الإحساس المقترن بالتقدير وهو الذى يفضى إلى صلة خاصة نوعية هي الصلة الجمالية. ولقد تقوضت هذه الثنائية بأساس جديد، يرى أن الإدراك والإحساس لا يحملان ممتازين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الإدراك وحده وعمل الإحساس وحده، ومن لمة يستحيل التمييز بين ثمرة كل منهما. من هاهنا لا مجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولا مجال - إذن - للتناقض بين العلم والفن.

وينهى أن المقولات السابقة لن تستكمل دلالاتها وتخلص إلى نتائجها الحققة، إلا بأن يعرض الأساس الفكرى الجديد الناهض بالنقد والتقويم لتلك الأسس المتواترة فى تصنيف كل من العلم والفن والأدب إلى حقول وأجناس وأنواع: فى الأسس التقليدية المتواترة أن النشاط العلمى ينقسم إلى طائفتين عظيمين من العلوم، الطائفة الأولى، هي مجموعة العلوم الإنسانية، ومدارها الإنسان فرداً وجماعة ومجتمعاً، ومفردات حقولها النفس والاجتماع والفلسفة والفن والقانون والسياسة والتاريخ والاقتصاد... إلخ. ومحاور البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعدد بذاتية الخبرة وخصوصيتها وفردتها وما يقترن بذلك من حرية اختيار وصياغة ملموسة حسية. أما الطائفة الثانية، فهي مجموعة العلوم الطبيعية، ومدارها الطبيعة ساكنة ومشركة وحية، ومفردات حقولها الأحياء والكيمياء والفيزياء... إلخ. ومحاور البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعدد بموضوعية الخبرة «التجربة» وعموميتها وما يقترن بذلك من حتمية وصياغة مجردة رمزية. وكان لهذه الثنائية سندها الفلسفى فى المتواتر التقليدى، جعل هذا السند العالم عالمين، عالم خارجى (طبيعى) جامد ساكن وآخر داخلى (إنسانى) موار بالروى والمشاعر والتصورات، ثم فصل ذلك السند بين العالمين فصلاً حاداً، فلماذا أراد الإنسان «فهماً» لعالمه الخارجى، فإن عليه أن يتوجه إلى

وإنما تتوجه قواهم المدركة إلى الصفات والعناصر التى تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية. ويتأسس على هذا النظر تاريخان للفن. أولهما تاريخ يندو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية، وهو تاريخ الفن البدائى. وثانيهما تاريخ يندو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به «مختص»، أى يندو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول «التجمعات» البشرية البدائية إلى «مجتمعات» ذات أنظمة اجتماعية محددة. فى التاريخ الأول، كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية فى دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكياً جمالياً، وكان غير مقصود، فإن هذا العمل كان «جماله فى نفعه». وفى التاريخ الثانى، برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة، وبرز لكل منها وظيفة و«نفع». فى هذا التاريخ، استقلت تلك الظواهر - نسبياً - عن الممارسة العملية، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر - نسبياً - عن غيرها. والذى يهم هنا أن استقبال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز «الأعمال الفنية» باعتبارها منتجات خاصة، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية «نفعه فى جماله». لكن هذا النظر المتواتر يتعرض لنقدات جوهرية. فإذا كان الجميل قد تطور عن النافع، وإذا كانت الظاهرة الجمالية قد نضجت مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشرى، فإن «الجميل» - بعد الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية - لم يتناقض مع النافع، بل إن تطور الفن أكد استحالة تمييز أحدهما عن الآخر أو الفصل بينهما فى عمل من الأعمال. كذلك كان الشأن فى ثنائية «المعرفة العلمية والصلة الجمالية». قررت هذه الثنائية أن قدرة البشر على تغيير عالمهم متوقفة على قدر ما يعرفون عن هذا العالم، وأن سبيل البشر إلى معرفة عالمهم واحد هو الإدراك المقترن بالتفسير الذى يفضى

الجمالية. إن العالم يتجلى مواد جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاء يزخر بالكتلة والفراغ والضوء والنور والظل، ويتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من جسم وحجوم وألوان، ويتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات وما يلحق بها من صوت ونبرة ونفحة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والمواقف والأحلام. فإذا ماتملك المبدع هذه المواد وأحسن استخدامها بما أوتي من اقتدار جمالي، أخذ بيد البشر إلى أن يملكوا عالمهم، وأن يتركوا موضعهم فيه، وأن يتسبدوا عليه. في هذا الأساس الجديد يتبدى الإبداع قوة إنسانية كونية، تتأبى على التصنيف الضيق وتتغيا الوحدة الرحبية. والمبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية - من حيث نشأة النوع الأدبي وتغييره وتاريخه وتلاشيته في نوع أدبي آخر، أو انقراضه - هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلازم قدرة البشر على عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها. هذا هو المبدأ التطوري العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخوالد في كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي نشأت فيه. ولأنواع أعمال أدبية كثيرة - من أنواع أدبية قديمة: كالملحمة والسيرة والغنايات ذوات الطوابع المهنية والحرفية والأسرية والدينية - تفي بحاجات جمالية وإنسانية عامة. لكن غلاة الشككيين من النقاد يفسرون الأنواع الأدبية من جهة التشكيل اللغوي الخالص، مغفلين مبدأ التاريخية والاجتماعية. إنهم يؤسسون تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة - الموقف الغنائي، والموقف الدرامي، والموقف الملحمي - على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير، والنداء، والتمثيل. ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاثة بضمير يتوب عن ذات: فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم (أنا)، والنداء يتعلق بضمير المخاطب (أنت)، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب (هو). ثم يجعلون من وظيفة التعبير مفسراً للموقف الغنائي، ومن وظيفة النداء

أمر قد تم خلقه وإنجازته منذ البدء، فهو سكوت وجمود، وإن عليه في توجهه هذا أن يتخلى عن عائلته المخلطي الموارد المتحرك، ليوفر «لفهمه» أكبر قدر من «الموضوعية». من هاهنا، كانت الحتمية في العالم الطبيعي وكانت الحرية في العالم الإنساني. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قوض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع في إدراك الإنسان لعائلته، أي فصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وبين ما هو اختياري وما هو إجباري، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسي وما هو مجرد... إلخ. ولقد اعتمد هذا الأساس الجديد الناهض في نقده وتقويمه لذلك المنظور التقليدي المتوارث، على نتائج علمية مؤكدة، اعتمد - بين ما اعتمد عليه - على قاعدتي الكم والنسبة في المادة الجامدة، وهما القاعدتان اللتان منحتا الفكر البشري تصوراً جديداً عن «تكوين الكون» وآليات عمله ومسالك مساراته. واعتمد - بين ما اعتمد عليه - على الكشف عن عوالم المورثة، الجينة gene في المادة الحية، وعلى الكشف عن كثير من حقائق الحياة يتضمنها حمض الخلايا النووي D.N.A.

وسنجد تصنيف النشاط الفني الجمالي في طائفة من الفنون، مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب في طائفة من الأنواع. وعلى الرغم من أن المنظور التقليدي المتوارث قد خلف لنا تحديداً و«عددًا» معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً في بيان أساس التصنيف وفي بيان التحويم الفاصلة بين فن وآخر. بل إن ذلك المنظور المتوارث - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسواراً بين نشاطات إبداعية متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جسيميل» وفن «تطبيقي» وفن «حرفي» صناعي بدوي. في الأساس الفكري الجديد «توحيد» للفن، قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للتلقى. إن كل مافي العالم يتجلى «مواد» مهابة لعمل المبدعين، كما أن كل مافي العالم يهيئ البشر لتلقى هذه المواد في صياغاتها

تاريخي اجتماعي محدد، فإن أعمالاً فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع في غيره أو بعد انقراضه، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي ساد هذا النوع الأدبي فيه. ذلك أن الفن العظيم عناصر دوام واستمرار، مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم، والحاجات الإنسانية عامة. والاحتراز الثاني: أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية، فإن هذا المبدأ ليس قانوناً نهائياً للأنواع الأدبية، وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة. إن النوع ينشأ ويتطور ويتمدد... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هي تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثوابت في الجمالي هي المواقف الثلاثة الغنائي والدرامي والمحمي، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالي للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات ويمدراك وأساليب في التلقى في مرحلة ما. والمواقف كلها متحققة في كل عمل فني، إذ إنها الأصل في إدراك العالم جمالاً، وإنما يخلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية في مرحلة معينها. والأصل في العمل المسرحي هو الموقف الدرامي، لكن هذا الموقف لا يتحقق في المسرح وحده، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر فني وأدبي، وكذلك الموقفان الغنائي والمحمي. وقد تنقوض الملحمة من جهة أنها نوع أدبي مرتبط بطور اجتماعي بلاته، وقد تبعث مرة أخرى في طور اجتماعي آخر يطلبها، لكن الموقف الملحمي باق متحقق في كل أدب ملحمي وغير ملحمي. إن التطور العام في العصر الحديث قد أثر تأثيراً عميقاً في التطور الفني، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصبغها، وأنشأ عادات ومدارك في التلقى جديدة. ولهاذا كله، وجدنا أن الفنون والآداب

مفسراً للموقف الدرامي، ومن وظيفة التمثيل مفسراً للموقف الملحمي. وتتوفر هذه الأبعاد الثلاثة للغة (البعد التعبيري - البعد التمثيلي - بعد النداء والدعاء) في الصياغة الأدبية عامة. وعلى هذا، فإن معنى أن وظائف اللغة الثلاث تقابل المواقف الفنية الثلاثة، أن هذه المقابلة هي غلبة إحدى الوظائف على الآخرين. ففي الشعر الغنائي يغلب البعد التعبيري للغة. وفي الشعر الدرامي يغلب بعد النداء أو الدعاء. وفي الشعر الملحمي يغلب البعد التمثيلي. وغير هذا التفسير الشكلي، ثمة فروض أخرى في تفسير الأنواع الأدبية. من أبرزها: الفرض الفلسفي الذي يفسر هذه الأنواع على أساس الذاتية والموضوعية، ويأخذ بعض القائلين به بما يأخذ به أصحاب التفسير اللغوي الشكلي من جعل الضمائر: (أنا - أنت - هو) مبدأ لتصميز المواقف الثلاثة: الغنائي والدرامي والمحمي. والفرض النفسي الذي يجعل هذه الأنواع موازنة لحاجات نفسية بشرية، سواء من قبيل المبدع، أو من قبيل المتلقي فرداً أو جماعة. والفرض التاريخي الذي يقول بالمرآح والذروات التاريخية، ونسبة أنواع فنية وأدبية معينة إلى كل مرحلة أو دورة منها، دون نظر إلى النظم والعلاقات الاجتماعية في هذه المراحل والذروات. لكن هذه الفروض لم تتقدم بالبحث النظري في فلسفة الأدب كثيراً بل كان بعضها تأملياً مبهماً. والشأن اليوم أن النوع الأدبي ينشأ ويتطور في وضع تاريخي اجتماعي محدد، وأنه يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتكنيكية في هذا الوضع، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي. إن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تتحقق مثله الجمالي الأعلى وتعكس علاقة الإنسان فيه بماله الطبيعي والاجتماعي. فإذا كان هذا هو المبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية وتطورها، فلا بد من احترازين مهمين يتصلان بهذا المبدأ. الاحتراز الأول: أنه على الرغم من أن النوع الأدبي يرتبط في نشأته وتضجعه وتطوره بوضع

الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة خفية واسعة تدخلت المواقف الجمالية الثلاثة في كل أثر فني ناجح، فحققت المحمية والدرامية في الشعر الغنائي، وتحققت الغنائية والمحمية في الأدب المسرحي، وتداخلت المواقف الثلاثة في الرواية... إلخ.

عالم يتغير تغيراً استراتيجياً جوهرياً. والتغير هائل هائل عميق، هو الثالث - بعد الثورة الزراعية و الثورة الصناعية - منذ درج الإنسان على أرض هذا الكوكب. ماذا قلت هنا؟ قلت: «عالم متغير» ولم أقل: «عالم جديد» إن أردت صفة (جديد) فأضف إليها صفة أخرى تفيد عملية النشوء والتكون التي تسير الآن مسير الشمس وتجري مجراها، قل: عالم جديد يتكون. فإن رمت فهماً لهذا التغير والتكون فلا تفتش عن سبب وحيد أو نتيجة وحيدة، لأن كل العوامل الفاعلة في الانتقالات الاستراتيجية العظمى أسباب ونتائج في آن، إنما صفنا اتجاه التغير والتكوين في تجليات ومظاهر، حددنا منها أمرين: أولهما اتجاه إلى وحدة المعرفة. وهذا نص على أن وحدة المعرفة لا تعني زوال التخصص في حقول معرفية راهنة أو مستحددة ولا زوال تمايز فنون وأنواع أدبية موروثة أو مستحددة، وإنما تعني زوال استقلال كل ذلك. ومعنى الكلام هنا أن كل تخصص علمي ومعرفي سيظل يعطى نتائجه، وأن كل إبداع فني وأدبي سيظل يعطى نأله، وإنما تبلغ كل التخصصات العلمية والإبداعات الجمالية كل طاقاتها في العطاء والدلالة بطرائق التوصيل الجديدة - تكنولوجيا الاتصال والتوصيل - التي تزيد في أدائها استقلال التخصصات العلمية والأجناس الفنية والأنواع الأدبية، لتمنح البشر «معرفة» بملهم، يتأزر في إنتاجها التعريف والتمثيل والتصوير والتشكيل... إلخ. ولثاني الأمرين اتجاه إلى التفتيش عن المشترك الثقافي الإنساني في حوار الثقافات والأنبئة الحضارية المتوارثة والمتواصلة والراهنه. وهما نص على أن هذا التفتيش لا يعني مواراة خصائص الثقافات المحلية والإقليمية وإهمال حقائقها، بل إنه يعني - أصالة - ازدهار هذه الثقافات

بمسيل تجادلهما وتأوها مع كل الثقافات. ومعنى الكلام هنا أن ما يشترك فيه البشر أوسع وأعمق مما هم فيه مختلفون، وأن الوصول إلى المشترك بينهم إنما يتم بمعرفة وجوه التمايز والاختلاف، ولهذا فإن النزوع إلى بيان المشترك الثقافي الإنساني يعتمد أول ما يعتمد على المحاوره العظمى بين الثقافات التي أججزها البشر حتى اليوم. ولماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن إشارتنا إلى النزوع إلى وحدة المشترك الثقافي، إنما هي إشارة إلى نزوع إلى استشراف أفاق جديدة لوحدة البشر أنفسهم، بل لماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن ثورة العلم وتطبيقاته قد خلقت وضعاً فريداً يستشراف أفاقاً جديدة لوحدة البشر والطبيعة معاً على أرض هذا الكوكب. فلنتأمل: يوسف كامبل 1904 - 1987 Joseph Campell أحد فحول القدمين من علماء العصر الراهن. كان رأس أصحاب علم الأساطير، وبخاصة علم الأساطير المقارن Com-parative Mythology، غير مدافع، رامت الجماعات العلمية أن تجتمع إليه، ليستخلص لهم نتائج عمله العلمي في ستة عقود - خاصة منذ كتابه الجهير: (البطل ذو الألف وجه) عام 1934 - وليحاروه فيها^(١). يهمنا من هذه الاستخلاصات أمران. الأول إن المشترك في الثقافات الكبرى ذو طوابع إنسانية عامة. انظر - قال رحمه الله - إلى الذكر والأنثى، تر أن الثقافات القديمة عامة جعلت الأنثى خالقة للحياة وجعلت الذكر خادماً للحياة. وانظر اليوم في ضوء التقدم الاجتماعي والعلمي تر أن خلق الحياة وعخدمتها صاراً شركة بين الذكر والأنثى. الفروق الفسيولوجية والبيولوجية بين الاثنين ضيقة محدودة، وكانت الفروق الواسعة (ثقافية) في شروط تاريخية اجتماعية خلقت ومضت، وفي الثقافة الجديدة اليوم تتراجع تلك الفروق الواسعة، ليصير الأمر إلى الفروق الطبيعية، وشأنها أنها ضيقة محدودة. الأمر الثاني، أن الإنسان خرج من الطبيعة وانفصل عنها وصار إلى حربها ليستمد منها مواد غذائه وملبسه ومسكنه... إلخ، لم صار - في العصر الصناعي - إلى

المكونة لبنائها الشفافي والحضارى. أنتج النزوع الرومانتيكى الغلاب فرحاً عظيماً بتحرير «شخصية» الفرد من قيود الأخلاقية الكلاسيكية، كما أنتج - بذات «الأصل» - روحاً قومياً يعتز بتفرد كل بلد أوروبى بتراته المخلى ذى الخصائص الذاتية العبقرية، ويعتز فى ذات الوقت بروح أوروبى واحد عقلانى متطور متحضر. نضجت نظرة أوروبية إلى العالم ذهبت إلى بعيد وغلت فى اتجاه أن: لمة حضارة أوروبية ذات خصائص متفردة طوابعها العلم والعقل والعلاقات الاجتماعية الرشيدة والحريات السياسية والشخصية المكفولة، ولمة تجل لكل هذه الخصائص فى ظواهر البنية الثقافية الأوروبية علمياً وفكرياً وليناعياً. وفى هذه النظرة إلى العالم النموذج التقيض: المجتمعات غير الأوروبية؛ لكل منها خصائص تفرد، طوابعها الاعتداد بقوى وراء الواقع تسير هذا الواقع وتوجهه إلى مقادير المقدره سلفاً ومواراة العقل وكرهية التجريب والعلاقات الاجتماعية العشائية والقبلية وضياح ذوات الأفراد فى جهل مظلم بالحريات، وهذه الطوابع سرمدية ساكنة جامدة، ولها تجلياتها فى البنية الثقافية لكل من هذه المجتمعات. ونشط الدرس الحديث فى أوروبا، يتوجه فى درس المجتمعات الأوروبية إلى تاريخ الأفكار وتطور العلوم والأنساق الفلسفية والإبداعية الفنية ورصد العوامل الفاعلة فى تطور المجتمع ونشوء العلوم الجديدة، علوم الإنسان والمجتمع والتاريخ والنفس، والفنون الجديدة، التصوير الزيتى والموسيقى الكلاسيكية والرواية... إلخ. ويتوجه فى درس المجتمعات غير الأوروبية إلى بيان الغرابة والمغايرة فى الصياغات الثقافية الموروثة، الأسطورية والخرافية والشعبية، وإلى بيان الخروج عن المألوف والغازل للمعتاد فى تصورات تلك المجتمعات عن حركة الكون والإنسان والحيوان والظير والجن... إلخ. وقد أعان على التوجه الأخير وسده ظهور الاهتمام بالفلكلور - بدأ استخدام المصطلح منذ منتصف القرن الماضى - ونضج نسبي فى أدواته وإجراءاته. وكان الشأن فى بواكير هذا العلم الجديد الاعتداد بما يجمع

تخريجها والعدوان عليها، ففضبت وتهيات لرد العدوان، فكان لا بد من استراضائها والتصالح معها. من هنا، كانت آخر وصايا يوسف كامبل رحمه الله، قال: أعينوا الطبيعة تصح وظائفها فيكم، وتعاونوا معها تصح حياتكم فيها. فى هذه الأفاق الجديدة، النزوع إلى وحدة المعرفة والتفتيش عن المشترك الشفافي، وقعت دوائر الإنتاج الثقافى على خوالد لا يتفد مددها فى النصوص الدينية والمفاهيم الموروثة والمألوات الأسطورية والشعبية... إلخ. وتقدم الكتاب المقدس يعطى نائله الفرد، فصار أنبياء الله أقرب إلى كل إنسان من حبل الوريد، وصار أولياؤه أصفياء وأصدقاء وأحباء لكل أحد، وصار هديه سبيلاً لمئات الملايين من المتلقين. ولايتم هذا الأمر بغير كتابتنا الأقدس، القرآن الكريم، لكن محاذير جملة تحول دون ذلك. بيد أن هذه الدوائر التى تنتج الثقافة الراهنة وقعت من ذنوبنا على (ألف ليلة وليلة)، فوجدت رحابة جمالية ثقافية حضارية باهرة تحيط بالعقل والعين والقلب جميعاً. كيف كانت قراءة (ألف ليلة وليلة) (مكتوبة)، وكيف صارت فى آفاق التوصل الجديدة؟

*

جرت القراءة الغربية لـ (ألف ليلة وليلة) فى مناخ ثقافى غريب يبحث عن «المغايرة» الثقافية ويؤكددها ويثبتها كأنها حقيقة سرمدية. عرفت الثقافة الأوروبية (الليالى) إبان الانتقال الشفافي الأوروبى من الحزم الكلاسيكى إلى البراح الرومانتيكى.

كان الأصل الرومانتيكى «تفرد» ذات كل أحد من أحاد الناس، من حيث العوامل الفاعلة فى تكوينه الداخلى الروحى والنفسى والشمسوى، ومن حيث موجهات سلوكه وأنماط هذا السلوك. ثم انسحب هذا الأصل من الأحاد إلى الجماعات والمجتمعات البشرية، فكل جماعة بشرية - مجتمع - «تفرد» بخصائص ذاتية تغاير غيرها من حيث العوامل التاريخية الفاعلة فى نشوئها وتطورها، ومن حيث المكونات العقيدية والقيمية

خصائص الموروثات الأوروبية في روح حضارى واحد، وما يبرز خصائص موروثات المجتمعات غير الأوروبية في أرواح متعددة بغير نهاية.

كانت الأبنية الثقافية والحضارية غير الأوروبية - في هذا النظر - أدنى إلى التوقف من زمان بعيد يهددها الضياع والانقراض في أضواء هذا العصر البعيد الباهر، من ثم يلزم درسها وحفظها من الضياع شواهد على جماعات توقف تطورهما، ثم إبداعها حيث مكانها الحق، المكتبات والمتاحف. في هذا المناخ الثقافي تعرفت أوروبا (ألف ليلة وليلة) وتركتها مخطوطة، وترجمتها، ونشرتها. عرفت أوروبا أشياء عن (ألف ليلة وليلة) منذ القرن السادس عشر، لكنها وجدت الأثر مبسولاً بين أيدي القارئ في نشرات وطبعات تعددت وذاعت منذ فجر القرن الثامن عشر إلى اليوم، من أهمها ترجمة J.C Mar- drus الفرنسي وترجمة Sir Richard Burton الإنجليزية. بيد أن ترجمة الفرنسي أنطوان جالان ١٦٤٦ - ١٧١٥م Antoine Galland التي أخرجها في عشرة مجلدات في فجر القرن الثامن عشر بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٩١٢، تعد عمدة الترجمات الأوروبية.

ولأن ترجمة جالان أوسع الترجمات الأوروبية ذيوياً وانتشاراً، فإنها خير شاهد على ما نذهب إليه هنا، من أن القراءة الأوروبية لـ (الليالي) «مكتوبة» قد أضاعت الغريب والفريد والناذر والشاذ في حضارات «الشرق» من ناحية، وقد «أوربت» النص الشرقي في مواضيع منه لاتستق - في هذه القراءة - و (الدوق) الأوروبي الذي صار معياراً يقاس به قبول مثل ثقافي (مغايير) أو رفضه. تخرج جالان في مدرسة الألسن وعمل دبلوماسياً في القسطنطينية، وقام بزيارات لربوع الشام، ثم عمل باحثاً وأستاذاً في الكوليج دو فرائس، وفي المعلمين جميعاً رمى - مع غيره - إلى صياغة سياسة تشهجهها فرنسا إزاء «الشرق». توخى جالان في ترجمة (الليالي) أن يقدم عوالم القصص والأبهة والحب

والجنس والخيال والمغامرة والسحر...، كما توخى في الوقت ذاته أن يصوغ مواضيع كثيرة من النص في زى فرنسي أوروبي لا يخفى، فاهتم بالتناغم والتناسق والمغزى التعليمي. لذلك تقبلت ترجمته، ولم يتحرج المربون والآباء من بللها لأبنائهم من طلبة المدارس والمعاهد، ولم يتحرج المثقفون من اقتنائها، ولم يتردد جمهور القارئ من العيش في عوالمها الخلافة. هي إذن - ترجمة جالان - قراءة أوروبية لـ (الليالي) مكتوبة، طلبت فيها أوروبا ذلك العالم البعيد الغريب (المغايير) فوقعت عليه، ثم هي قد طلبته في زى أوروبي، لأنها جعلت مثلها الثقافي معياراً يقاس به وعليه كل مثل ثقافي آخر. ثمة قراءة - عالمية؟ - ثانية لـ (ألف ليلة وليلة) المكتوبة غير القراءة الأوروبية التي نحللنا عنها، هذه الثانية هي قراءة الدائرة الحضارية الصينية في الشرق الأقصى. هذه القراءة الشرقية القصية تأسست - حتى سنوات قريبة جداً - على قراءة أوروبا، ذلك أن (الليالي) قد ترجمت إلى الصينية واليابانية عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية مباشرة، فكان طريق (الليالي) إلى ذلك الشرق القصي عبر أوروبا. هذا بدى، لأن المثل الثقافي الأوروبى كان مهيمناً في أركان العالم الأربعة في القرن الماضي وقطعة عظيمة من هذا القرن العشرين. من ها هنا، تبدى في الموقف الثقافي الشرقي، الصيني والياباني خاصة، النزوع إلى التماس «المغايير»، وقوى هذا النزوع وزكاه صبحو فادحة للزوح القومي الغالي الذي يجد عبارته المثلى في التمايز العميق بين ماسى في بعض الأدبيات «الأنا - الآخر». أصّل ذلك للشرق القصي ذاته (القومية) بالالتفات إلى جوامع مجزة تتفرد بها أبنيتها الثقافية وموروثاته الفكرية والفلسفية والإبداعية. أقام فكرية جديدة مؤسسة على عقائده الموروثة، الشنتوية Shinto - الدين الحلى الخالص في اليابان - والبوذية Buddhism والكونفوشسية Con-fucianism وعلى عقائد شعبية جمعة. جمعت الفكرية الجديدة عناصر كثيرة متواترة ساعية إلى تفسير خلق (١) العالم وأسرار الميلاد والحياة والموت، وقوى الدفع في

بدأ انغلاق الثقافات المحلية والقومية في الانتهاء بإمكانات التواصل الهائلة و (تكنولوجيا) الحوار البازغة. وتأسست دوائر إنتاج ثقافي عملاقة متعددة للقوميات والقارات - (يابانية - أمريكية - أوروبية، حتى اليوم) - تتوجه لمئات الملايين من المتلقين من أركان العالم كافة ومن مختلف أبنيتهم الثقافية والاجتماعية والحضارية.

استلكت هذه الدوائر من إمكانيات تكنولوجيا التعريف والتمثيل والتصوير والتنظيم والتشكيل والأداء والإلقاء، ما جعل عملها يصير عن أفاق وحدة المعرفة، كما أن نوع المتلقى الجديد (العالمي) وجه عملها إلى الصدور عن وحدة المشترك الثقافي الإنساني في الأبنية الثقافية والحضارية المختلفة. ومعلوم أن السينما منذ نشأتها المبكرة (الصامتة) قد نفذت مجموعة من قصص (ألف ليلة وليلة)؛ (لص بغداد) صامت عام ١٩٢٤، وناطق عام ١٩٤٠، ١٩٧٨ م. (على بابا) ١٩٣٧، ١٩٤٤، وغير ذلك. لكن الأعمال التي نفذت هذه القصص - حتى في السينما الشرقية الصينية واليابانية - لم تخرج كثيراً عن القراءتين الأوروبية والشرقية اللتين وصفناهما في الفقرة السابقة. لكن الموقف يختلف الآن تماماً؛ صدرت الترجمة اليابانية الأخيرة لـ (ألف ليلة وليلة) عن العربية (٣) مباشرة صيف ١٩٩٢، في حوالي عشرين جزء، ولاحظت أن الكتاب قد حظي بتقدير المثقفين وأهل الاختصاص. لكن حدث في الوقت ذاته، خلال أيام معدودة بعد صدور الترجمة، أن قصصاً كثيرة منها نفذت بكل وسائل الأداء والتوصيل فصار الأمر إلى ملايين المتلقين خلال أدوات الاستقبال المستجدة كافة، من أجهزة وأقراص وعروض حية... إلخ. ووضعت كثرة من دوائر الإنتاج الثقافي قصصاً من (ألف ليلة وليلة) في خطوط إنتاج واحدة مع نظائرها من القصص الغربي والشرقي؛ وضعت San'kuo - chih الصينية مع علاء الدين ومصباحه السحري العربية مع رابنزيل Rapunzel وهانزبل وجريتيل Hansel and Graetel الغربيتين، في خط إنتاج واحد.

عالمى الشهادة والغيب، وقوى الطبيعة من بانية وهادمة، وعناصر الكون من حركة الأفلاك والشموس والأجرام والأقمار وقواها، وما وراء الواقع من قوى فاعلة محيرة وخفية.

وجمعت هذه الفكرية الجديدة عناصر جمّة متواترة في النظر إلى الإنسان والمجتمع، وأسست عليها نظاماً أخلاقياً حازماً؛ الولاء للناهين من أباء وأسلاف وأبطال وعبادة أرواحهم، التقدم بتحصيل المعرفة، العلم وقوة الإرادة أداتان للعمل، الحلم والتواضع أداتان للعنلة. فإذا تحقق كل ذلك صارت الفردوس داراً للجماعة، فلا خلاص للفرد وحيداً. وأضاعت هذه الفكرية موروثات ثقافية معجبة، من أنساق فكرية وفلسفية وأخلاقية، إلى صياغات فريدة خرافية وأسطورية، إلى إلهامات باقية غنائية ودرامية وملحمية. وقد نتج هذا النهوض الشرقي الحديث، من أواخر القرن الماضي إلى اليوم، في تأسيس أهم تجربتين تاريخيتين في العصور الحديثة؛ كان القول إن الرأسمالية وما يستند لها من ليبرالية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة اليابان هذه المقولة بتأسيس تجربة رأسمالية ليبرالية فريدة في الشرق. وكان القول إن الاشتراكية وما يستند لها من ديمقراطية شعبية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة الصين هذه المقولة بتأسيس تجربة اشتراكية ديمقراطية فريدة في الشرق. وصارت التجريبتان إلى أفاق الثورة الثالثة؛ ثورة العلم وتطبيقاته والمعلومات وتدفقها والاتصال والتوصيل، فصارتا قيادة لمركز أول في عالم اليوم. وعلى الرغم من هذا كله، فقد ظل هذا المركز الحضاري الناهض، إلى سنوات قريبة، يرى العالم (الأخر ؟)، حسب المثل الثقافي الغربي، لقد قرأ (ألف ليلة وليلة) مكتوبة بعيون أوروبية.

أخذ الموقف الثقافي يتغير في عالم اليوم حسب الأفاق التي وصفناها صدر هذا البحث. بدأ استقلال الكلمة مقولة ومطبوعة في التراجع بالاندماج في كل عناصر التعريف والتوصيل والأداء وطاقاته وإمكاناته، كما

هايكى)، والعمل الثانى هو (تايبا يكى) أو «سجل السلام العظيم». وقضى المجموعة الثالثة مسرحيات من القرن السابع عشر/ الثامن عشر، وضعها تشيكاماسونوموتو (١٦٥٣ - ١٧٢٤م) وهى مسرحيات شعبية جيمية تعكس ظهور دور طبقة التجار وظهور الرجل العادى بطلاً يحل محل الساموراي المغوار ونقلت هذه المسرحيات طويلاً على مسارح العرائس، ثم نقلت على مسارح الكابوكى، وتحظى بإقبال شعبى عريض. ويضم هذا الخط - وتنهض به دوائر إنتاج كبرى، من بينها N. H. K ذات المستوى الثقافى الرفيع - قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى مقدمتها قصة (سندباد). وكانت السينما قد أدت سندباد مرات (رحلة سندباد السابعة) The 7th voyage of Sindbad سنة ١٩٥٨، (رحلة سندباد الذهبية) The golden voyage سنة ١٩٧٤، و (سندباد وعين النمر) Sindbad and The Eye of the Tiger سنة ١٩٧٧م. لكن هذه الأعمال صدرت عن قراءة المكتوب التى وصفناها. أما فى خط الإنتاج الذى نشير إليه، فإن التفسير - تفسير الرحلة السندبادية - تجاوز المغامرة والمواقف المثيرة والطرافة، إلى أعماق وأغوار جديدة، فتبدى الأمر بحثاً شاقاً عن المعرفة، كما تبدى فى طائفة من التعارضات بين بشر وطبيعة، وفرد ومجتمع، وبحر متحرك وأرض ساكنة، وقوى إنسانية وأخرى خفية... إلخ. كل هذا بداية فحسب، إنما الأمر ينبى بأفاق لا متناهية.

خطوط الإنتاج الثقافى اليوم - لنقل Faerie Tale Theatre مثلاً - تعتمد فى هذا الباب الفنى على نماذج من مجموعة الأخوين جريم: Grimm Brothers collection يعقوب Jacob (ولد سنة ١٧٨٥م) وفيلهلم Wilhelm (ولد سنة ١٧٨٦م). مع نماذج من (ألف ليلة وليلة) مأخوذة عن نصها المرمى أو منقولة عن العربية مباشرة مع الخدمة العلمية اللازمة، مع نماذج من القصص الشرقى القصى خاصة ذلك القصص الرمزي العجيب، حول الخير والشر والأرواح والأشباح والغيلان والشياطين والحب والخيانة ونكران الجميل والغدر، وذلك الذى نستخلص منه الموازنة بين رموز متوافرة كالتنين الصينى الهائل والثعلب اليابانى الإله والنمر الأسبوى فى موازنة الذئب الأوروبى... إلخ. وبين أيدينا خطوط إنتاج تضع قصصاً من (ألف ليلة وليلة) وقصصاً يابانية موروثة مشهورة فى خط إنتاج واحد. يضم هذا الخط ثلاث مجموعات كبرى تمثل القصص اليابانى الشعبى خلال ألف سنة. تضم المجموعة الأولى عملين الأول (جنجى مونوجانارى) أو (حكاية جنجى) التى وضعها إحدى سيدات القصر فى أوائل القرن الحادى عشر، وهى السيدة Murasaki Shikibu، والثانى (كتاب الوسادة) الذى وضعته سيدة أخرى من سيدات القصر فى التاريخ نفسه تقريباً وهى السيدة ماكورا نوسوشى (٩٩٦ - ١٠١٢) Mak:ura no sooshi. وقضى المجموعة الثانية عملين من القرن الثالث عشر، حيث تبدت بطول الساموراي المغوار، العمل الأول هو (هايكى مونوجانارى) أو (حكاية

الهوامش:

- ١ - أمثلة للمحاورة المشهورة، المسجلة فى خمس ساعات، لميلد كامبل الأثير ومعه، دكتور بل موير Bill Moyers، الذى جهر الدولت والمصريات والتقوش والنصوص وكافة المواد للمينة ووسائل الإيضاح.
- ٢ - مواضيع متعددة من دراسة المترجم، ومواضيع متعددة من القسم الثانى، Confucius. The Naleets. Edited and Translated by Arthur Waley. London 1938
- ٣ - أتم هذه الترجمة من العربية إيكيدا (أوسامو) المتصرف اليابانى المعروف، واتصل كلف هذه السطور بإجازة الترجمة.

جائزة السيدة / سوزان مبارك

لأدب ورسوم كتب الأطفال

عام ١٩٩٤

مجالات الجائزة:

أولاً : جائزة أحسن كتاب للأطفال صدر في مصر عام ١٩٩٤ .
ونلك من ناحية التأليف والرسوم والإخراج الفني والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوون للاشتراك في المسابقة بإرسال الكتب التي يرشحونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال) .

ثانياً : جوائز السيدة / سوزان مبارك للكتاب ورسامي كتب الأطفال من الشباب .

أ- في مجال أدب الأطفال :

- مغامرة في سيناء أو الوادي الجديد أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلوين يحتوى على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (لسن ما قبل المدرسة)

ب- في مجال رسوم كتب الأطفال :

- كتاب مجسم يحتوى على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (لسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتنافسين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك في مسابقة رسم النصوص الفائزة.

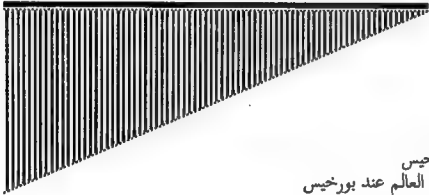
الشروط بالنسبة لمؤلفي كتب الأطفال :

- ١ - يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك في المسابقة لم يسبق نشره بأي صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.
- ٢ - تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة على الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان الممالك - بالروضة وذلك في موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤ .
- ٣ - يتم منح جائزتين في فرعين من فروع المسابقة .
الجوائز:

التأليف : الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الرسوم : الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه

وسوف توزع الجوائز في معرض القاهرة الدولي لكتب الأطفال الجادى عشر في ٢٤ نوفمبر ١٩٩٤

آفاق نقدية



- مترجمو ألف ليلة
- استعارات ألف ليلة
- ألف ليلة : حلم بورخيس
- أثر ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس

مترجمو ألف ليلة وليلة *

خورخي لويس بورخيس**



١ - الكابتن ريتشارد بيرتون

في عام ١٨٧٢، في تريسته Trieste، وفي قصر تماثيله وطبته وبنايته مهالكة، شرع أحد السادة، إزدان وجهه بنذبة أفريقية - الكابتن ريتشارد فرانسيس بيرتون، القنصل الإنجليزي - شرع في ترجمة شهيرة لـ (كتاب

* هذه ترجمة لدراسة معروفة كتبها بالإسبانية الأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس وصدرت في كتابه الذي يحمل عنوان (تأليف المجلدات (بونس أوس، دار نشر Emecé، ١٩٥٣). وأرد أن أشير إلى بعض الأمور التي ربما ألفت ضوياً على هذا النص، منها أن الكتاب قرأه الأدب العربي المترجم بين القارئ المادق والدقيقة للغة الإنجليزية وبالأخص، وأن بورخيس كان مترجماً لهذا (أي ترجم إلى قرأه نصوصاً من لغات أخرى) وهي ما في ذلك من مخاطر وما يحققه من إنجازات، وهي أيضاً لنا عندما نقرأ عملاً مترجماً نستطيع جملاً وشعرياً في النص المترجم من خلال أسلوب ولغة ومفردات من توفّر على الترجمة.

ومما النص يبع بالمصطلحات والمعارف والفكرات التي أوردتها الكتب في لغتها الأصلية وقمنا بنقلها إلى العربية فيما عدا ذلك التي لربما نقلها بلغتها الأصلية كما هي، في سياق النص العربي، (كما فعل الكتاب في نصه الإسباني) حفاظاً على طبيعة هذه الدراسة التي تثار بين عدة نصوص في لغات مختلفة.

** ترجمة: محمد أبو العطا، قسم اللغة الإسبانية، آداب القاهرة.

ألف ليلة وليلة^(١))، الذي يطلق عليه «النصاري» أيضاً اسم (١٠٠١ ليلة). وكان من بين أهدافه غير المعلنة من تلك الترجمة القضاء على سيد آخر (له أيضاً لحية عربي ووجه لوحه الشمس) كان يعد في إنجلترا معجماً ضخماً لم مات قبل أن يتمكن منه بيرتون بزم طويل. هذا السيد هو إدوارد لين Edward Lane، المستشرق وصاحب ترجمة شديدة العناية لـ (ألف ليلة وليلة) جاءت بلورها لتحرف ترجمة أخرى قام بها جالان Galland. ترجم لين ضد جالان، وترجم بيرتون ضد لين؛ ولكي نفهم بيرتون لابد أن نفهم سلاله الأعداء هذه. وأبداً بمؤسستها. من المعروف أن جون أنطون جالان كان مستعرباً فرنسياً أحضر معه من اسطنبول مجموعة صبورة من العملات ودراسة عن انتشار القهوة ونسخة عربية من (الليالي) وماروتياً إضافياً له ذاكرة لا نقل خيالاً عن شهرزاد. إلى ذلك المستشار الفاضل - الذي لا أود أن أغفل ذكره، يقولون إن اسمه «حتا» - نلن ببعض القصص الأساسية التي لا يعرفها الأصل:

ذكر الدكتور فيل Weil أن تجار جالان - الذى ليس له عذر - يتسلحون «بحقيبة بها تمر» كلما أرغمتهم الحكاية على اجتياز الصحراء. ويمكننا أن نفند هذا الرأى بأن ذكر التمر فى وقتها، أى فى حوالى ١٧١٠، كان كافياً لطمس صورة الحقيبة، لكننا لسنا فى حاجة إلى ذلك؛ فكلمة «حقيبة»^{٥٥}، حيثذ، كانت تعنى نوعاً من أنواع «المخرج» أيضاً.

وهناك انتقادات أخرى. ففى تقرير أرعن مازال باقياً فى «أجزاء مختارة»^{٥٦}، طبعة ١٩٢١، يستهجن أندريه جيد ما أناحه أنطوان جالان لنفسه من تصرف، وهو بذلك يحاول (لسلابة تفوق صيته تماماً) أن ينفى عن ترجمة مردروس حرفيتها - ذات صبغة نهاية القرن (المقصود هنا القرن التاسع عشر) مقارنة بترجمة جالان (التي تنتمى إلى القرن الثامن عشر) - وعدم أماتها التي فاقت ترجمة جالان.

وتحفظات جالان أدبية، يوحى بها الحياء لا الوازع الأخلاقى. أثقل هنا بضعة أسطر من الصفحة الثالثة من نصه:

«Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, n'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison».

ويوضح بيرترون أن هذا الـ Officier المبهم: طباح زنجى زخغ بزخج بشحم المطبخ والبساج. وكلاهما، على اختلافهما، يحران: فالأصل أقل تصنعاً من جالان وأقل شحماً من بيرترون (يصدد الحياء: فى سياق جالان المذهب، تلبو عبارة «recevoir dans son lit» فظة).

بعد تسعين عاماً من وفاة أنطوان جالان، ولد مترجم أخسر لـ (ألف ليلة وليلة): إدوارد لين الذى لا يكف

• Valise

• • بفرنسية، فى الأصل.

قصة علاء الدين، قصة الأربعين حرامياً، قصة الأمير أحمد والساحرة، قصة أبى الحسن النائم الصاحى، قصة الأخشين الغيورين من الأخت الصغرى. ويكفى فقط ذكر هذه الأسماء لبسان أن جالان استحدثت سابقة مضيئاً حكايات سيجعلها الزمن فيما بعد أساسية، ولن يجرؤ المترجمون من بعده - أعداءه - على حذفها.

ثمة أمر آخر لا يقلل الشك. جاء أشهر وأسد مدبح وأشهره لـ (ألف ليلة) - كوليردج، توماس دى كوينزى، ستندال، تيسون، إدجار آلان بو، نيومان - من جانب قراء ترجمة جالان. فلقد مرت مائتا عام وعشر ترجمات لكن أبناء أوروبا وأمريكا الذين يفكرون فى (ألف ليلة وليلة)، يفكرون على اختلافهم فى أول ترجمة. إن الثمت من «ألف ليلة» لا علاقة له بإلهيات بيرترون أو مردروس Mardrus الرفيعة، وله كل العلاقة بدرر وسحر أنطوان جالان.

وترجمة جالان، حرفياً، هى أسوأها جميعاً صياغة وأشدّها كذباً وضعفاً؛ بيد أنها أكثر ترجمة قرئت. من تألفوا معها عرفوا السعادة والمفاجأة، إذ إن شرقيتها (Orientalismo) - التي تلبو لنا الآن فجة - بهرت أنفذ كل من كانوا يستنشقون سموها ويحيكون مأساة من خصمة فصول. ظهرت فيما بين عامى ١٧٠٧ و ١٧١٧، فى الثنى عشر مجلداً ضخماً، اثنى عشر مجلداً قرئت علداً لا يحصى من المرات وترجمت إلى اللغات المختلفة بما فيها الهندوستانية والعربية. ونحن - مجرد قراء متأخرين من القرن العشرين - نشتم فيها الآن ملق القرن الثامن عشر مغرط الحلاوة وليس الأربع الشرقى الغابر الذى تسببت ترجمة جالان، منذ مائتى عام، فى تمجده وفى مجده. ولا ذنب لأحد فى ذلك، وأقلهم جميعاً جالان. فى بعض المرات، أضرت بترجمته التغييرات التي طرأت على اللغة. ففى مقدمة ترجمته الألمانية لـ (ألف ليلة)،

إلى تخفيف هذا الحوار «غير اللائق» فيترجم أن الملك سأل عن نوع السمكة وأن الصياد الماكر يجيبه بأنها من نوع مختلط. وفي الليلة ٢١٧، يرد ذكر ملك له امرأتان، يأتي إحداها ليلة والأخرى الليلة التالية، وهكذا عاشوا في سعادة. ويفسر لين حسن طالع هذا الملك قائلاً إنه كان يعامل زوجته «بحياة»... وأحد أسباب ذلك أنه كان يتوجه بعمله هذا إلى «منضدة حجرة المعيشة»، مركز الأحاديث المهذبة وقراءة ما لا يسبب حرجاً.

تكفيه فقط أقل إشارة جسيمة، مهما كانت عارضة، كي ينسى لين شرفه ويفرط في تخيالاته وتسترته. ليس له عيب آخر. ففيما عدا علاقته الخاصة بهذا الإغراء، يعتبر لين ذا مصداق مثير للإعجاب. وترجمته مزهزة عن أى غرض، وتلك ميزة إيجابية. فهو لا يهدف إلى إبراز التنوع الفج لـ (ألف ليلة)، كما في حالة الكاتبين بيرون، ولا يتفقا تناسيه أو تخفيفه، كما في حالة جالان. فهنا كان يروض العرب كي لا يشلوا - بشكل لا يمكن تداركه - في باريس، أما لين فهو مدقق فيما يختص بالإسلام. وكان جالان يتجاهل كل إحكام حرفي بينما يبرر لين تفسيره لكل كلمة غامضة. جالان يستدعي مخطوطة خفية ومارونيا راحلاً، ولين يشير إلى الطيبة والصفحة. جالان لا يهتم بالحواشي، ولين يكرم فرضي من الشرهات التي لو رُبت لاحتاجت إلى مجلد خاص. المحالفة: هذه هي القاعدة التي يفرضها عليه سلفه. ولين سيلزم بها، يكفيه ألا يختصر الأصل.

ولقد تناول الجدل الموسع بين نيومان وأرنولد (٦١) - ١٨٦٢ - الذي فاق شهرة طرفيه - كلا المنهجين العامين في الترجمة. دافع نيومان فيه عن المنهج الحرفي، أى عن الإبقاء على كافة خصائص ومعاني الأعمال؛ بينما أيد أرنولد أعمال الشدة في حذف التفاصيل التي قد تحول الانتباه عن السياق أو تعطله. ويمكن للمسلط الأخير أن يجيب لنا متعة التناقض والرصانة، في حين أن المسلط الأول يوفر لنا المفاجآت الصغيرة والمستمرة.

مترجموه عن تكرار أنه ابن الدكتور تيوفيلس لين Theophilus Lane، رجل دين من هرفورد Hereford. وقد تكفينا هذه المعلومة الخاصة بأصله (والشكلية الرهيبة التي توحى بها)، خمس سنوات دراسية عاشها المستعرب لين في القاهرة، «بين مسلمين فقط تقريباً، متحدثاً ومستمعاً للفتهم، ومعتاداً عاداتهم في حرص شديد ومقبولاً بينهم كواحد منهم». ومع هذا، لا ليالي السهر المصرية ولا القهوة السوداء الغزيرة المضافة إليها حبة الهال ولا النقاش الأدبي الدائم مع جهابذة القانون ولا العمامة المسلمين الموقرة ولا الأكل بالأصابع أنسته الحياء البريطاني، شعور سادة العالم بوحشتهم المركزية والمترفة. من ثم كانت ترجمته الراقية لـ (ألف ليلة) - أو هكذا بدت - مجرد موسوعة مراوغة، فالأصل، من حيث حرفيته، ليس إباحياً، لذا فإن جالان يتقح بعض العبارات العارضة لاعتقاده أنها فاسدة الذوق. أما لين فهو يجد في إثرها ويتعقبها كشرطي. فلا تتفق نزاهته والصمت، بل هو يفضل خوراً مستهجناً من الملاحظات المكتوبة بحروف صغيرة ومقارنة تهمس بأشياء كهذه:

«أسقط ذكر فصل شديد البلاء؛ أحلف تفسيراً مقززاً؛ هنالك سطر لا نتمكن ترجمته لفجأته؛ أضطر لحلف طرفه أخرى؛ أبدأ الحلف من هنا؛ ههنا حكاية لا تصلح للترجمة».

ولا يستثنى التشويه البتر: ثمة قصص رفضت كاملة لأنها لا يمكنها أن تتطهر بلا تدمير. ولا يدولى هذا الرفض الكامل والمقصود غير منطقي بل إن ما أدبته هو هذه المراوغة المترمة، فـ «لين» من المتميزين في المراوغة وبعد سابقة لا خلاف عليها لأغرب أسباب الحياء في «هوليود». ويمدني ما دورته من ملاحظات بمثاليين على ذلك. في الليلة الواحدة والتسعين بعد المائة الثالثة، يقدم صياد سمكة إلى ملك الملوك بنود الملك أن يعرف إن كانت ذكراً أم أنثى، فيقولون له إنها خنثى؛ ويعمد لين

التعص الذي رأى ليلة القدر، ولم يوردا سباب زبال من القرن الثالث عشر احتمال عليه درويش مأبون. من المعروف أنهما أجزيا عملية تطهير لـ (ألف ليلة).

ويرى المعارضون أن مثل هذا المسلك يضر بل يقضى على عفوية النص الأصلي. بيد أنهم يخطئون: (كتاب ألف ليلة وليلة)، أخلاقياً، ليس عفويًا وإنما هو إعداد لحكايات قديمة لتلائم الذوق المبثذل أو المثني لدى الطبقات المتوسطة في القاهرة. وفيما عدا حكايات «سندباد» النموذجية، ليس لإباحية (ألف ليلة وليلة) أية صلة بالحرية الفردوسية، بل هي مضاربات يقوم بها الناشر وهدفها القهقهة، وأبطالها إما داعرون أو متسولون أو خصية، لأن قصص العشق القديمة الشهيرة - التي تتناول حالات من البهلاء أو من مدن شبه الجزيرة - ليست لإباحية وكذا أي إنتاج أدبي جاهلي، وإنما هي قصص عشق وحزن، ومن بين أغراضها (أو موفياتها) المفضلة موت الحب، ذلك الموت الذي رأى بعض العلماء أنه ليس أقل قلنساة من الشهيد الذي ينطق بالإيمان... وإذا أقرنا هذا الرأي، يمكن لحياء جالان ولين أن يلوح لنا إعادة صياغة للنص الأولى.

لكنني أعرف رأياً أفضل: إن تخطى المواقف المثيرة للشهوة في النص الأصلي ليس إلماً لا يفترضه الرب، حين يكون الهدف هو إبراز ذلك المناخ السحري. لأن مسألة تقليد «الديكاميرون» لا تعدو كونها عملية تجارية كغيرها، أما إذا كان الهدف هو تقديم ما يوازي «البحار المسجورة» أو «الزورق الثمل» فالأمر جدير بكل الاحترام.

ويلاحظ ليتمان Littmann أن (ألف ليلة وليلة) هي، قبل أي شيء، مجموعة من الروائع. وتأسيس هذا الرأي في كافة الأدهان الغربية من عمل جالان. وليس لأحد أن يرتاب في هذا. أما العرب، الأقل سعادة منا بهذا العمل، فإنهم يرون فيه القليل من الأصالة: فهم ألغوا ذلك النوع من الأبطال والمعادات والطلاسم والمغازات والشرائط التي تكشف لنا عنها هذه القصص.

وكلاهما أقل أهمية من المترجم وعاداته الأدبية. إن ترجمة روح النص لهدف من الضخامة والشبكية بحيث يمكن للترجمة أن تظل بلا روح، والترجمة الحرفية مغالاة في تجرئ الدقة إلى حد أنه ليس هنالك خطر من أن يقدم عليها أحد. وأخطر من هذه الأهداف البعيدة مسألة حذف أو الحفاظ على تفاصيل معينة، وأخطر مما يفضلهُ أو ما يحذفه المترجم من تلقاء نفسه هي حركة النص نحوياً. وهي عند لين متممة، طبقاً لما يلائم منضدة حجرة المعيشة المحترمة. فمن الشائع، في مفرداته، زجر أي إسراف في الكلمات اللاتينية، التي تتعرض بدورها إلى حيلة الإيجاز. وقد يشرّد أحياناً: في الصفحة الأولى من ترجمته، يورد كلمة رومنطيقى romantic، وهو ما قد يفهم على أنه ضرب من ضروب المستقبلية إذ يحىء على لسان مسلم ملتح من القرن الثاني عشر. وفي بعض المرات، يفيد من افتقاره الحس اللغوي، فهذا يسمح له بإقحام كلمات دارجة في فقرة نبيلة، بتجاح كبير وغير مقصود. وخير مثال على هذا التآخي بين كلمات متنافرة ربما كان هذا الذي أنقله:

«And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust».

أو هذا الابتهاال: «باسم الحي الذي لا يموت وليس له أن يموت، باسم من له العزة والدوام»*. في نص بيرتون - السابق بمحض الصدفة على نص مردروس الزائف داقماً - يمكنني أن أتخيل تراكيب شرقية جيدة، أما في نص لين فهي من الندرة بحيث أفترض أنها جاءت عفوية، أي أصيلة.

أثار الحياء الفاضح في نصي جالان ولين نوعاً من التهكم الذي أصبح تكراره تقليدياً. ولقد شاركت أنا نفسي في ذلك. فمن المعروف أنهما أهدرا حق ذلك

* وردت في النص بالإسبانية.

متخفياً في زى أفنانى، قام بالهج إلى الأراضى المقدسة في شبه الجزيرة العربية، ودعا الله بصوته أن يقى عظامه وجلده ولحمه المتعب ودمه شر نار الغضب والعدل، وطبع بفسه المتيبس قبلة على الحجر الأسود بالكعبة. كانت مغامرة مشهودة: فأى همس بأن نصرانياً كان يهين الحرم كان من شأنه أن يكلفه حياته. قبل ذلك، وفي ملابس درويش، مارس الطب في القاهرة - ليس قبل أن ينفى على المهنة نحرًا من الشعوذة والسحر كى يحظى بثقة المرضى. وفي حوالى عام ١٨٤٨، رأس حملة إلى منابع النيل المجهولة؛ وهو المنصب الذى قاده إلى اكتشاف بحيرة تنجانيقا. فى تلك الحملة، هاجمته حمى شرسة؛ وفي عام ١٨٥٥، غرس الصوماليون رمحاً فى فكه (كان بيرتون قادماً من هرا، مدينة فى قلب الحبشة محرومة على الأوروبيين). بعد ذلك بتسع سنوات، وفى داهومى، جرب كرم أكللى لحوم البشر الرهيب ولصمهم بالطفوس؛ ولدى عودته، لم يعلم شائعات (ربما غلغلاها وشجعها هو نفسه) تقول إنه «أكل لحماً غريباً»، مثل والى شكسبير القارت^(٣) (أكل لحوم البشر).

وأعداؤه المفضلون هم اليهود والديمقراطية ووزارة العلاقات الخارجية والمسيحية؛ بينما يحظى لورد بايرون والإسلام باحترامه. ولقد جعل من مهنة الكتابة الانفرادية أمراً شجاعاً وجماعياً؛ كان يمارسها مع طلوع الفجر، فى قاعة رحيبة بها إحدى عشرة منضدة على كل منها مادة لكتاب - وفوق بعض منها ياسمينة ناصعة فى كوب ماء. اكتسب بيرتون صداقة وحب المشاهير. ويكتفى ذكر اسم «سوينبرن» Swinburne الذى أهداه المجموعة الثانية من «قصائد وأغان» Poems and Ballads - «تقديراً لصداقة لى أن أعدها دوماً من أرفع الشرف فى

فى مكان ما من أعماله، يقسم لنا رفايل كسينوس أسنس Rafael Casinos Asséns أنه يستطيع تخيئة النجوم فى أربع عشرة لغة قديمة وحديثة. وكان بيرتون يحلم بسبع عشرة لغة ويحكى أنه ألقن خمساً وثلاثين؛ سامية ودرويدية وهندوأوروبية وإيبيرية... وهذا السيل لا يستغفد تعريف بيرتون؛ فما هو إلا ملمح يتفق وبقيه ملامحه، المفرطة أيضاً. ولا أحد أقل منه عرضة لتهمك هوديبراس Hudibras من العلماء القادرين على ألا يقولوا شيئاً البتة فى عدة لغات: كان بيرتون رجلاً لديه الكثير ليقوله ومازالت تقوله المجلدات الانان والاسبمون التى تضم أعماله. وأبرز هنا بعض عناوينها التى أذكرها عشوائياً: (جوا والجمال الزرقاء) [١٨٥١]؛ (نظام التدريبات بالسونكى) [١٨٥٣]؛ (قصة حج شخصية إلى المدينة) [١٨٥٥]؛ (منطقة البحيرات فى أفريقيا الاستوائية) [١٨٦٠]؛ (مدينة القديسين) [١٨٦١]؛ (استكشاف هضاب البرازيل) [١٨٦٩]؛ (عن ختنى من جزر الرأس الأخضر) [١٨٦٩]؛ (رسائل من أرض المعركة فى باراجواى) [١٨٧٠]؛ (آخر زول، أو صيف فى أيسلندا) [١٨٧٥]؛ (على ساحل الذهب بحثاً عن الذهب) [١٨٨٣]؛ (كتاب السيف)، المجلد الأول، [١٨٨٤] (بستان نفزاوى العطر) - مجلد ظهر بعد وفاته وقامت ليدى بيرتون بحرقه - ؛ وأيضاً (مجموعة نقوش من وحى بريانو). ومن خلال هذه الأعمال، يمكن أن نستدل على شخصية الكاتب: كان الكاتب الإنجليزي مولعاً بالجغرافيا وبالوسائل فائقة الحصر لكى يكون المرء رجلاً، التى يعرفها الرجال.

ولن أنشئت على ذكره بمقارنته بـ «موران» Morand، ذلك السيد الذى يتحدث لغتين ويحيا حياة جلوسية، ويصعد ويهبط ألف مرة فى مصاعد الفندق الدولى نفسه، والذى يوقر مشهد حقبة سفر... فيرتون،

تبرير ولذكاء شهرته باعتباره مستعرباً؛ مخالفة لين مخالفة جلية؛ إثارة انتباه سادة بريطانيا في القرن التاسع عشر بترجمة مكتوبة لقصص عربية شفافية من القرن الثالث عشر. قد لا تتعارض الفئات الأولى والثالثة؛ بيد أن الغاية الثانية أوقعته في خطأ خطير أوضحه فيما يلي. في (ألف ليلة وليلة)، هنالك المقامات من أبيات الشعر والأغاني، لين (غير القادر على الكذب إلا فيسما يتعلق بالجسد) ترجمها في دقة، في نثر مرصع. أما بيرون فكان شاعراً؛ في ١٨٨٠، كان أرسل إلى المطبعة «القصائد»؛ ملحمة نشوئية اعتبرتها ليدي بيرون دائماً أرقى من ترجمة فيتزجيرالد (الرباعيات)... لم ينفك الحل «النثري» الذي توفر عليه خصمه من إثارة حنقه، فقرر أن تكون ترجمة أشعار (ألف ليلة) شعراً إنجليزياً... وهو إجراء غير موفق سلفاً لأنه يعارض مبدئه الخاص الأميل إلى الحرفية الكاملة. لذا، فإن الأذن تأخذ من ذلك تقريراً يقدر ما تأذي المنطق. وليس من المستحيل أن تكون هذه الرباعية من أفضل ما نظم:

A night whose stars refused to run their course,
A night of those which never seem outworn:
Like Resurrection-day, of longsome length
To him that watched and waited for the morn.⁽³⁾

ومن المحتمل ألا تكون هذه أسوأها:

A sun on wand in Knoll of sand she showed,
Clad in her craisiois-hued chemisette:
Of her lips' honey-dew she gave me drink
And with her rosy cheeks quencht fire she set.

لقد ذكرت الفارق الأساسي بين جمهور حكايات (ألف ليلة وليلة) البدائي وأعضاء «نادى بيرون». فأولئك كانوا من الصماليك، محبي الروايات، الأميين، المتشككين إلى ما لا نهاية في الحاضر والمعتقدين في العجائب البعيدة؛ وكان هؤلاء سادة من «وست إندي»

حياتي*... وأسف، في أجزاء عدة منها، لموت بيرون على فراشه. وكان أخرى ببيرون ما جاء بديوان المتنبي في الفخر:

«الخييل والليل والبسداء تصرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم»**

سوف يلاحظ أنني، بدءاً بالأنثروبولوجي الهاري وحى عالم اللغات «النائم»، لم أتناول خصائل ريتشارد بيرون التي بوسعنا أن نصفها بالأسطورية، دون أدنى إغفال للحماسة. والسبب بين: فيرون، الذي هو أسطورة بيرون الحقيقي، هو مترجم (ألف ليلة وليلة). لقد ارتبت، في بعض مرة، في أن الفارق الجلوي بين الشعر والنثر يكمن فيما يحول عليه من يقرأهما؛ فالأول (أي الشعر) يفترض مسبقاً كثافة لا يسمح بها في الثاني (أي النثر). شيء من هذا يحدث لأعمال بيرون؛ يسبقه صيت لم يتمكن أي مستعرب آخر من الصمود أمامه. فجادبية المنوع تنسب إليه. ونحن بصدد طبعة وحيدة تنحصر في ألف نسخة لألف مشترك في «نادى بيرون» Burton Club، تخضع لالتزام قضائي بعدم تكرارها. (الطبعة الثانية التي قام بها ليونارد سي. سميثرز Leonard C. Smithers تخلف بعض الفقرات فاسدة اللوق التي لن يأسف على تصفيتتها أحد؛ وطبعة بنيت سرى Ben-nett Cerf التي تزعم أنها كاملة - مأخوذة عن هذا النص المطهر). ولأن أطرح هذه الملاحظة: إن اجتياز (ألف ليلة وليلة) مع ترجمة سير ريتشارد ليست أقل إعجازاً من اجتيازها «منقولة حرفياً من العربية وتعليق» السندباد البحري.

والمشكلات التي قام بيرون بحلها لا حصر لها، لكننا - بحيلة مناسبة - يمكننا أن نختصرها في ثلاث:

* بالإنجليزية، في الأصل.

** ورد هذا البيت في النص مترجماً إلى الإسبانية.

فلقد كانت هذه موسوعية وتراكمية وتناسب أهميتها تناسبا عكسياً مع الحاجة إليها. فالجلد السادس مثلاً (الكائن أمامي الآن) يضم ثلاثمائة حاشية يمكننا أن نبز من بينها: إدانة للسجون؛ دفاعاً عن العقاب الجسدي وعن الغرامات؛ أمثلة عن احترام الإسلام للغدير؛ أسطورة عن شعر ساقى الملكة بلقيس؛ شرحاً للغز ألوان الموت الرمزية الأربعة؛ نظرية وتطبيقاً شرقياً بصدد نكران الجمول؛ تقريراً يفيد بأن وبر النعاج هو المفضل لدى الملائكة؛ وأيضاً عن عفاريت النحاس الأصفر؛ موجزاً عن ليلة القدر؛ إدانة لسلطنة أندرو لاخ؛ خطبة ضد النظام الديمقراطي؛ إحصاء لأسماء محمد في الأرض والنار والفردوس؛ ذكراً لشعب «الأمالو» من المعاليق المعمرين؛ نبأ عن عورات المسلم، التي تشمل، في الرجل، من سره حتى الركبة، وفي المرأة من رأسها إلى قدميها؛ إطراء لشواء خاص برعاية البقر في الأرجنتين؛ إشارة إلى متاعب «ركوب الخيل» خاصة عندما تكون الدابة بشراً؛ مشروعاً عظيماً لتنهجين قردوخ وامرأة لإنتاج سلالة سفلى من البروليتاريا الصالحة. في سن الخمسين كان بيرتون قد حصد حنناً وتهكماً وبلاءات وطرائف كثيرة ثم أطلقها في شروحاته.

وتبقى المعضلة الأساسية؛ كيف يمكن توفير المتعة لصادق القرن التاسع عشر برهديات على حلقات تنتمسب إلى القرن الثالث عشر؛ إن الفقر الأسلوبى لـ (ألف ليلة) معروف للجميع. في بعض المرات، يتحدث بيرتون عن لهجة الناشرين العرب «الجافة والتجارية» في مقابل الإفراط البلاغى عند الفرس؛ ويعترف ليتمان، المترجم الحديث لـ (ألف ليلة)، بأنه اضطر إلى إضافة كلمات مثل «سأل»، «طلب»، «أجاب»، وذلك على مدى خمسة آلاف صفحة تجهل أى شكل آخر سوى كلمة «قال» التي يلجأ إليها دائماً.

يسرف بيرتون، بحب، في تبديل هذا النسق، فقاموسه ليس أقل ثباتاً من شروحاته. فالعبارات المهجورة تعايش

West End أميل إلى الترفع والحلقة لا إلى الهلع أو الضحك. كان أولئك يولعون بأن الحوت يموت لو سمع صرخة الإنسان؛ وكان هؤلاء يعجبون لأن ثمة رجالاً يعتقدون في القدرة المسببة لتلك الصرخة. وكانت معجزات النص - المنقمة بلا شك في كوردوفان أو في بولاق، حيث كان يعتقد أنها حقيقية - كانت عرضة لخطر أن تبدو ساذجة في إنجلترا (لا أحد يطلب الحقيقة بأن تكون محتملة أو عبقرية في الحال؛ قليل من قراء سيرة ورسائل كارل ماركس يحتقون لما في شعر Contre-rimes لـ «توليه» Toulou من تناسق أو لما في قصائد الـ acrostic من دقة صارمة).

ولكي لا يهجره قراءه، أسرف بيرتون في الشروحات «عن عادات المسلمين». ومن الهين أن يؤكد أن لين كان قد سبقه إلى احتلال هذا المجال: الملابس، نظام الحياة اليومية، الممارسات الدينية، المعمار، إحالات تاريخية أو قرآنية، الألعاب، الفنون، الأساطير - كان هذا جميعه مشروحاً من قبل في المجلدات الثلاثة لسلفه المتعب. ربما كانت تفحصه الشروح الخاصة بالعشق. وكان بيرتون (الذي كانت أول دراسة أدبية له تقريراً شخصياً جداً عن مواخير بنجالا) قادراً على تلك الإضافات في إسراف. فمن بين البهاج العربية التي توقف إزاءها، ثمة مثال جيد يوضح إسرافه الشخصي في تلك الإضافات، وهي ملحوظة شخصية وردت في المجلد السابع، ولها عنوان طريف في فهرست: Capotes mû-lancoliques. اتهمته مجلة أدنبرة بأنه يكتب للبالوعات، ورأت دائرة المعارف البريطانية أن الترجمة الكاملة غير مقبولة، وأن ترجمة لين «ما زالت صالحة للاستخدام الجاد حقيقة». وليس لنا أن نستنهج كثيراً تلك النظرية المعتمة الخاصة بالتفروق العلمى والتوثيقى في تطهير النص الأصلي؛ إذ إن بيرتون كان يداعب تلك الصيحات الحائقة. فيما عدا ذلك، لا تستحوذ تنويراته الضعيفة في مسألة العشق الجسدى على كل الانتباه إلى شروحاته.

للصدق، وهى ترجمة مثيرة للغرائز بشكل يدعو إلى الإعجاب، كان القراء قد حرموا منها من قبل بسبب أدب جلالان وتصنع لين المتزمت؛ وتوفّر فى هذه الترجمة حريفتها الرائعة والمؤكدة بجلاء فى العنوان الفرعى - «ترجمة حرفية وكاملة للنص العربى» - وفى توفيقها فى نقل العنوان: «كتاب ألف ليلة وليلة». وقصة العنوان بناءة، بوسعنا أن نتذكرها قبل أن نراجع مردوس.

يذكر كتاب المسعودى، (مروج الذهب ومعادن الجواهر)، وصفاً لمجموعة عنوانها Hezâr Afsane، وتعنى بالفارسية: «ألف مغامرة». لكن الناس أطلقوا عليها (ألف ليلة). وتقص وليقة أخنرى من القرن العاشر، (الفهرست)، الحكاية الأصلية للمجموعة: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة ويقطع رأسها فى الفجر، والحل الذى توصلت إليه شهرزاد التى تسليه بحكايات عجيبة حتى تمر عليها (ألف ليلة) فتقدم إليه ولدهما الذى أنجباه. هذه الفكرة - الأرقى من اللاحقة عليها أو المشابهة لها، كمكوب تشوسر Chaucer الثقى، أو وباء جوفانى بوكاتشو Giovanni Boccaccio - يقال إنها لاحقة على العنوان وإنها جاءت لتبرره. على أية حال، الرقم المبدئى الذى كان ١٠٠٠ أصبح ١٠٠١. كيف ظهرت هذه الليلة الإضافية التى لا غنى عنها الآن، تلك التى كانت موضع سخرية كيبيدو Quevedo - ثم فولتير - من بيكودى لاميراندولا Pico de la Mirándola: كتاب كافة الأشياء وأشياء أخرى كثيرة؟

أوعز ليمان بأنها قد تكون تأثيراً لعبارة «Bin bir» التركية وترجمتها حرفياً: (ألف وواحد) والتى تستخدم فى معنى: كثير أو كثيرين. فى أوائل ١٨٤٠، وجد «لين» سبباً جميلاً: الخوف السحري من الأرقام الزوجية. والواقع أن مغامرات العنوان لم تتوقف عند ذلك الحد. بدءاً من ١٧٠٤، حذف أنطوان جالان تكرار

مع تعابير العامة، ولغة السجون أو البحارة مع المصطلح التقنى. لا يخلج من هجين اللغة الإنجليزية المجيد ولا ترضيه عبارات موريس Morris الإسكتندافية ولا عبارات جونسون Johnson اللاتينية، بل اتصالهما وصداهما معاً. ويكثر لديه المتحدث والأجنبى مثل:

castrato inconsequence, hauteur, in gloria, bagnio, langue fourrée, pundonor, vendetta, wazir.

وينبى أن تحتل كل كلمة من هذه الكلمات مكانها الدقيق، لكن إقحامها فى النص الإنجليزي لا يهم شيئاً. وقد يكون لها طيب الأثر، لأن تلك الدعايات اللغوية - وأخرى نحوية - تطف أحياناً من ثقل سياق (ألف ليلة). ويبرتون يقدمها فى جرعات محسوبة: فى بادئ الأمر، يترجم، فى صرامة، «سليمان» إلى: Sulayman, Son of David (on the twain he peace!)

ثم - بعد أن نمتاد هذه المهابة - يهبط به إلى منزلة: Solomon Davidson. ويجعل من ملك هو عند بقية المترجمين «ملك سمرقند فى فارس»، يجعله: a King of Samarcand in Barbarian-land

ومن مشتهر هو فى رأى الآخرين «نزق»، يجعله: a man of wrath. وليس هذا كل شيء، فبيرون يعيد صياغة المفتوح والنهاية بإضافة التفاصيل المعارضة والملاحق الفلسولوجية، وهكذا يبدن فى حوالى عام ١٨٨٥ تسقاً جليداً سنرى احتمالاً (أو تحوله إلى عبث*) فى نص مردوس.

وأى إنجليزية أقل ارتباطاً بالزمن/ أخلد من أى فرنسى، لذا فأسلوب بيرون غير المتجانس لم يتأثر بمرور الزمن كما تأثر أسلوب مردوس المحدد زمنياً.

٢ - الدكتور مردوس Mardrus

وما أغرب التناقض فى حالة مردوس! إليه تسب الفضيلة «الأخلاقية» أنه أكثر مترجمى ألف ليلة تحريماً

* باللاتينية فى الأصل.

إذا اعتبرنا الفقرة تجربة من النشر المرئي على نسق (صورة للوربان جرائ)، أقبل وأحرم هذا الوصف، لكنه من حيث هو ترجمة «حرفية وكاملة» لفقرة كتبت في القرن الثالث، أكر؛ إن هذا يلفتني إلى أقصى حد. وأسبابي متعددة. فشهرزاد، دون تدخل مردروس، تصف الأشياء بتعدد أجزائها وليس بتفاعلاتها المتبادلة وهي لا تقدم تفاصيل ظرفية، كمسألة الماء الذي يمسك لون مجراه، ولا تخد «نوعية» الضوء الذي يتسلل من الدياج ولا تشير إلى الصورة الأخيرة الأخرى بصالون لرسمي الأكوام. لمة تصدع آخر صغير؛ انتحانات خلافة ليس عزيزاً بل هو، بهلاء، تعبير فرنسي. أجهل إن كانت الأسباب السابقة كافية، إذ هي لم تكفي وانتابني سرور متراخ عند مضاهاة الترجمات الألمانية الثلاث - ترجمات قبل Well وهننج Henning وليتمان Litzmann - بالترجمتين الإنجليزيتين لكل من لين وسير ريتشارد بيرتون لأستشف منها أن أصل سطور مردروس العشرة هو كالتالي؛ وتلك الأنهر الأربعة تجري وتجتمع في بحيرة عظيمة مرخمة باختلاف الألوان.

وليس لإضافات مردروس نسق واحد، فهي أحياناً، وبشكل صافر، غير مناسبة لوقتها، كأنما هو بفتة يناقش انسحاب بعثة مرشان Marchand ، ومثال ذلك قوله:

«أطلوا على مدينة من الأحلام... على امتداد البصر المثبت في الأفاق الغارقة في الظلمة لترج، داخل السور البرونزي، قباب قصور وشرفات منازل وبساتين وادعة وجاسات قنوات، ضوؤها النجم، في ألف دورة غبراء تحت الجبال، خلفها بحر معذني يضم وهج السماء المنعكسة إلى صدره البارد».

أو هذه الفقرة التي ليست صيغتها الفرنسية أقل وضوحاً:

«بساط رائع ألوانه مجيدة، من الصوف الجيد، تتفتح زهوره بلا أريج في مرج بلا حياة ويحيا

كلمة ليلة وترجم: «Mille et une nuits» وهو الاسم الشائع الآن في كل أوروبا فيما عدا إنجلترا التي تفضل (ليال عربية) Arabian Nights . في عام ١٨٣٩، كان و. هـ. ماكغنتن W. H. Macnaghten ، ناشر طبعة كالكتا، من الدقة الفريدة بحيث ترجم العنوان كاملاً: (كتاب ألف ليلة وليلة)* . ولم يمر هذا التجديد الحرفي سر الكرام. فمنذ ١٨٨٢، بدأ جون باين John Payne ينشر ترجمته تحت عنوان Book of the thousand nights and one night ؛ ثم الكابتن بيرتون، منذ ١٨٨٥، تحت عنوان: Book of the thousand nights and one night ؛ ثم ج. س. مردروس J. C. Mardrus ، منذ ١٨٩٩، بعنوان Livre de mille nuits et une nuit .

وأبحث عن الفقرة التي جعلتني أرتاب ارتياباً نهائياً في صدق ترجمة الأخير، وتسمى إلى قصة «مدينة النحاس» التي تضم من نهاية الليلة السادسة والستين بعد المائة الخامسة إلى بداية الليلة الثامنة والسبعين بعد المائة الخامسة، وإن كان الدكتور مردروس قد نسبها (ربما ملاكه الحارس يعرف السبب) إلى الليالي من ٣٣٨ إلى ٣٤٦. ولن أصر على ذلك، إذ إن هذا التعديل غير المفهوم لا ينيهي له أن يستنفد رغبنا. تقول شهرزاد مردروس:

«كان الماء يجري في أربع قنوات تحت الحجرة في انتحانات خلافة ولكل قناة مجرى له لون خاص: فكان مجرى القناة الأولى من الرخام الوردي ومجرى القناة الثانية من الياقوت الأصفر ومجرى القناة الثالثة من الزمرد ومجرى القناة الرابعة من الفيروز فيكتسب الماء لون مجرى القناة، فإذا جرحه الضوء الخافت المتسلل من الدياج الملوي عكس على الأشياء والجدر المرخمة عذوبة منظر بحري».

* بالرمية بحروف لاتينية.

ذات القرون المزوجة بعين واحدة تنفتح بلا
حركة وفى ثبات قاذفة أشعة خضراء كنظرة
النور والفهود .

وهضيف بعد ذلك بقليل :

«برونز الأسوار والقباب الزاهية بالأحجار
الكرمية والشرفات الناصعة والأنهار وكل
البحر، وكذا الظلال الممتدة نحو الغرب،
اجتمعت تحت نسيم الليل والقمر السحري» .

إن نعت «سحري»، عند رجل من القرن الثالث
عشر، قد يكون نعمتاً محدداً للغاية وليس مجرد الصفة
التي يقصصها الدكتور المتألق... وأنا أشك فى أن بوسع
اللغة العربية أن تترجم فقرة مردوس هذه «ترجمة حرفية
وكاملة»، وليس العربية فقط بل اللاتينية أيضاً أو قشتالية
ميجل دى ثربانتس .

وكتاب «ألف ليلة وليلة» غزير فى ملمحين، الأول،
شكلى بحث، وهو السجع، والآخر هو الوعظ الأخلاقي.
الملحم الأول، الذى حافظ عليه كل من بيرتون وليتمان،
يختص بما يصوره الراوى من شخص ملهى الهيئة
وقصور ورياض وأعمال السحر وذكر الله وغروب الشمس
والمارك والفجر وبدايات ونهايات القصص. أما مردوس
فهو يحذفه، ربما فى شيء من الرحمة.

والملمح الآخر يتطلب موهبتين: القدرة على مزج
الكلمات المجردة فى فخامة، والجرأة على اقتراح فكرة
قديمة بلا خجل. ومردوس يفتقر إلى كليهما. فمن
تلك الفقرة التي ترجمها لين على هذا النحو الخالد :

And in this palace is the last information respecting
lords collected in the dust

الدكتور مردوس يترجم منها فقط :

«مضى كل هؤلاء! لم يسمعهم الوقت
ليرتاحوا فى ظل أبراجي» ؛ واعتراف المفريت:

كل الحياة «الصناعية» لأيكه الناحرة بالطيور
والحيوانات التي بوجت فى جمالها الطبيعي
الحقيقي وخطوطها الدقيقة» . (وهنا تقول
الطباعات العربية: «فى جواب ذلك الدهلز
براقع عليها صبور من أصناف الوحوش
ه والطيور وكل ذلك من ذهب أحمر وفضة
بيضاء وأعينها من الدرر والياواقيت يتحير كل
من رآها» .

ولا يكف مردوس عن التمتع بالفقر «ذى الطابع
الشرقى» فى «ألف ليلة وليلة». ويسرف - بإصرار أخرى
ب- «سيسيل ب. دى ميل» - فى الوزراء والقبل والنخيل
والأقمار. ويحدث أنه فى الليلة ٥٧٠ يقرأ:

«وإذا هم بمحمود من الحجر الأسود وفيه
شخص غائص فى الأرض حتى ليطغى وله
جناحان عظيمان وأربع أياذ؛ يذان منهما
كأيدي الأدميين ويذان كأيدي السباع فيهما
مغلب، وله شعر فى رأسه كأنه أذنان الخيل
وله عيان كأنهما جمرتان وله عين ثالثة فى
جبهته كعين الفهد.....» .

فيترجم فى فخامة:

«وصلت القافلة، ذات مساء، عموداً من
الحجر الأسود شد إليه وثاق مخلوق غريب لا
يبرز من جسده إلا نصفه لأن النصف الآخر
دفن تحت الأرض. وبذا الجزء البارز مخلوقاً
بشعاً محشوراً هناك بفعل قوى جهنمية. كان
أسود اللون ويحجم جلدع نخلة عجوز
متهاكلة، بلا سفع، وله جناحان أسودان
عظيمان وأياذ أربع اثنتان منها أشبه بأيدي
السباع ذات الخالب، وشعر مشعث ذو أذنان
غليظة كذيل العير يهتز فى شراسة فوق
جمجمته المربعة، وتحت قوس الحجرين
توهجت حلقتان حمراوان بينما نبتت جبهته

ويمكننا القول، عامة، إن مردروس لا يترجم الكلمات وإنما يترجم صور الكتاب، وهي حرية محرمة على المترجمين لكنها مكفولة للراسمين - الذين يسمح لهم بإضافة ملاحم من هذا النوع. وأجهل إن كانت تلك التسليلات الباسمة هي التي تصفى على العمل تلك الصبغة السعيدة، صبغة الخاتلة الشخصية، البعيدة عن الخوض في المعاجم. أعرف فقط أن «ترجمة» مردروس هي أيسر الترجمات قراءة - بعد ترجمة بيرتون التي لا تقارن، وغير الدقيقة هي الأخرى (فالريف في ترجمة بيرتون ذو طبيعة مغايرة ويمكن في استخدام عملاق لإنجليزية فظة، مترعة بالمجهور والأجنبي).

والى قد آسف (ليس أسفاً موجهاً إلى مردروس بقدر ما هو آسف شخصي) أن يشتم في النماذج السابقة غرض تحريمي. إذ إن مردروس هو المستعرب الوحيد الذي اضطلع الأدياء بمهمة ترجمته، وبتجارب مبالغ فيه، حتى إن المستعربين أنفسهم يعرفون الآن قيمته. لقد كان أندريه جيد من أوائل من أثنوا عليه، في أغسطس ١٨٨٩، ولا أعتقد أن كانثيلا Canceila أو كبدفيل Capdevila سيكونان آخرهم. وغايته ليست هدم هذا الإعجاب وإنما التوثيق له. إن في الاحتفال بأمانة مردروس إغفال لروحه، عدم الإشارة حتى إلى مردروس. لأن عدم أمانته، عدم أمانته الخلاقة والسعيدة، هي ما ينبئ أن يشير اهتمامنا.

٣ - إنو ليتمان Enno Littmann

يمكن لألمانيا، موطن طبعة شهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، أن تغفر بأربع ترجمات: ترجمة جوستاف فيل، «أمين المكتبة رغم أنه إسرائيلي» - هذا الاستدراك ورد على صفحات إحدى الموسوعات القطلونية - ؛ وترجمة ماكس هنتج، صاحب ترجمة للقرآن؛ وترجمة فليكس بول جريف Félix Paul Greve ؛ ثم ترجمة إنو ليتمان، الذي حل رموز النقوش الإثيوبية بقلعة أكسوم. ومجلدات الترجمة الأولى الأربعة (١٨٣٩ - ١٨٤٢) هي أمتعتها

«أنا مكشوف هنا بالعظيمة محبوبوس بالقدره معذب إلى ما شاء الله عز وجل».

هو بالنسبة لقارئ مردروس:

«أنا هنا مكبل بالقدره غير المرئية حتى نهاية القرون».

ولا السحر أيضاً يجد في مردروس نصيراً طيباً، فهو غير قادر على ذكر ما هو خارق للطبيعة دون ابتسامه. فهو، على سبيل المثال، يخلق ترجمة:

«في يوم من الأيام، سمع الخليفة عبد الملك بن مروان حديثاً عن قساقم من النحاس القديم يخرج منها دخان أسود له هيئة شيطانية فتعجب أشد العجب وبدا أنه يرتاب في حقيقة تلك الوقائع الشهيرة، فتدخل الرحالة طالب بن سهل...»

في هذه الفقرة (التي تنتمي كالفقرات التي ذكرتها من قبل إلى قصة «مدينة النحاس» الذي يترجمه مردروس إلى «برونز» لا مراة فيه)، نجد أن السلاجة المقصودة في كلمة «الشهيرة» وكلنا ارتياب للخليفة عبد الملك غير اللطفي هديتان شخصيتان من لدن المترجم.

ويرغب مردروس باستمرار في تكملة العمل الذي أهمله المؤلفون العرب المجهولون وفاترو الهمة؛ يضيف مناظر art-nouveau، بملامح مناسبة، فاصلاً هزلياً موجزاً، بعض الملاحم العارضة، شيئاً من التناسق والكثير من الوصف الشرقي المرئي. وأذكر مثلاً واحداً من بين الكثير: في الليلة ٥٧٣، يدعو الوالي موسى بن نصير التجارين والحدادين ويأمرهم أن يسوا الأخشاب ويعملوا سلماً مصفحاً بصفائح الحديد. مردروس (في الليلة ٣٤٤ من ترجمته) «يصالح» هذا المشهد «الركيك» مضيفاً أن المسكر بحثوا عن أغصان يابسة ثم تقفوها بمداهم وسكاكينهم وربطوها بقماش عمائمهم ونظافتهم ويقال البحر والزنانير والسروج الجلدية حتى أقاموا سلماً عالياً قروهم من السور وثبته بالحجارة من كل جانب.

تشوسر باعتباره مصدراً لألفاظ بيرتون لكان ذلك أكثر حكمة. (شيء من هذا يحدث لسير توماس أركهارت وروابليه).

والترجمة الثالثة، ترجمة جريف، مشتقة من ترجمة بيرتون الإنجليزية، وهي تستسخنها بعد استبعاد الجوانب الموسوعية. نشرها، قبل الحرب، إنسل - فرلاج Insel-Verlag.

والترجمة الرابعة (١٩٢٣ - ١٩٢٨) نقل للترجمة السابقة، وقع مثلها في ستة مجلدات، بتوقيع إنو ليمان الذي حل رموز آثار أكسوم وحقق الـ ٧٨٣ مخطوطة الإيسينية الموجودة بالقدس وشارك في «مجلة علم الأساطير». وترجمته - بعيداً عن ماطلات بيرتون المتواصلة - صريحة تماماً. لا يأبه بشيء مهما كان من الدعارة بل يترجمه إلى ألبانيته الواحدة، وفي القليل النادر إلى اللاتينية. لا يحذف كلمة، ولا حي تلك التي تشير - ألف مرة - إلى الانتقال من ليلة إلى أخرى. ولا يلقي بالاً إلى صيغة الكتاب المحلية، وكان لزاماً أن ينبه الناشر كي يحفظ بكلمة «الله» كما هي بالعربية ولا يستبدلها بمقابلها الألماني. وهو - كـ «بيرتون» و«جون باين» - يترجم النظم العربي نظماً غربياً. ويسجل في سلاجة: لو أنه بعد الإشارة المتعاقبة: «قال فلان هذه الأبيات»، جاءت فقرة من النثر الألماني لاتنايت القراء الحيرة. وهو يمد القارئ بالهوامش الضرورية لفهم النص: حوالي عشرين حاشية بكل مجلد وجميعها مقتضبة. وهو دائماً واضح وبسيط ومبشئ. ويتحرى كما يقال نفس العربية ذاته. وإن لم يكن هنالك خطأ في دائرة المعارف البريطانية فإن ترجمته هي أفضل الترجمات المتداولة. وأسمع أن المستعربين متفقون على هذا الرأي، ولا يهم في شيء أن أديباً، مجرد أديب من بلد لا يملكو كونه جمهورية الأرجنتين، يفضل أن يخالفهم الرأي.

وأسباني هي: إن ترجمات بيرتون ومردوس، وحتى جالان، لا يمكن فهمها دون ما وراءها من تراث أدبي. ومهما كانت مساوئها أو مميزاتها، هذه الأعمال المتميزة

جميعاً، لأن صاحبها - المنفى بعيداً عن أفريقيا وآسيا بسبب الدوستاريا - يهتم بالحفاظ على طابعها الشرقي أو هو يكمله. وتستحق إضافاته احتراسي. يقول على لسان رجال دخلاء على جمع: «لا نريد أن نبذل كالصباح مغرق الجماعات»؛ ولذي حديثه عن أحد الملوك يؤكد: «إن النار التي أشعلها لضيوفه تذكر بالجميع، وإن ندى يده الكريمة كالطوفان»؛ وعن آخر يشير إلى أن يديه «كانتا سخيبتين كالبحر». وهذه التزييفات - الجديرة على الأحرى بـ «بيرتون» أو «مردوس» - انتص بها المترجم الأجزاء المنظومة شعراً - حيث يمكن لتصويره الجميل أن يكون معادلاً أو بديلاً للنظم الأصلي. وفيما يخص النثر، أفهم أنه ترجمه كما هو، مع بعض الحذف الذي له ما يبرره والواقع على المسافة نفسها بين النفاق وقلة الحياء. يمتدح بيرتون عمله - «الأمين بما تسمح به ترجمة ذات سمة شعبية» - وليس من قبيل الصدفة أن يكون الدكتور فيل يهودياً وإن كان أمين مكتبة - فأننا أرى أن بمقدورنا أن نستعذب في لغته نحواً من مذاق الكتب المقدسة.

ولا تحفل الترجمة الثانية (١٨٩٥ - ١٨٩٧) بمفان الدقة، ولا الأسلوب أيضاً. أتحدث عن تلك التي قدمها هنج، مستعرب من ليبزج، إلى «مكتبة أونيفرسال» Universaalbibliothek، لصاحبها فيليب ركلام Philipp Reclam. تعرضت هذه الترجمة لعملية تطهير، برغم أن دار النشر تؤكد العكس. وأسلوبها فائر ومثابر وميزتها التي لا تدحض ربما كان حجمها. وتأخذ بنسختي بولاق وهرسلو إلى جانب مخطوطة زوتبيرج وترجمة بيرتون بملحقاتها. وهنج المترجم للنص بيرتون هو حرفياً أرقى من هنج المترجم للنص العربي، وهو مجرد تأكيد يتفق سير ويتشارد على العرب. في مقدمة وخاتمة العمل، يسهب في الثناء على بيرتون - ثناء يفننه تقريباً ذلك التقرير الذي يرى أن بيرتون استعار «لغة تشوسر المكافحة لعربية القرون الوسطى». ولو أشير فقط إلى

الأولى: مشاهد داخل مشهد، مثل مأساة هاملت، ارتقاء إلى قوة الحلم. ويبدو أن بيتاً وعراً وجلياً من شعر تيسون يشرح ذلك:

Laborius orient ivory, sphere in sphere.

وهكذا، وإمعاناً في المعجب، يمكن لرؤوس «هينرا» المتفرعة أن تصبح أشد تحديقاً من جسداه، أى يمكن لشهريار، ملك «جزر الصين وهندستان» الأسطوري، أن يتلقى أحسباً عن طارق بن زياد وإلى طنجة ويطل معركة «جواداليتة»، فتختلط المقاعات بالمرابا ويصبح القناع خلف الوجه ويجهل الناس ابن الرجل الحقيقي من بين تماثيله. ولا شيء من هذا يهم، فهذه القوضى متبذلة ومقبولة كأحلام ما بين البقطة والمنام.

وستلعب الصدفة لعبة التناظر، لعبة التباين، لعبة الإسهاب.

كم من الأشياء كان يوسع رجل مثل كافكا أن يقدم عليها من أجل أن يرتب ويضيف إلى تلك الألعاب، كي يعاود كتابتها طبقاً لتشويه الألفاني، طبقاً وللكأبة الألمانية*

(*) من بين الكتب التي راجعها، لى أن لاكر،

Les Mille et une Nuits, contes arabes traduits par Galland. Paris, s. d.

The Thousand and One Nights, commonly called The Arabian Nights' Entertainments. A new translation from the Arabic, by E. W. Lane. London, 1839.

The Book of the Thousand Nights and a Night. A plain and literal translation by Richard. F. Burton. London (7) Vols. VI, VII, VIII.

The Arabian Nights. A complete and unabridged selection from the famous literal translation of R. F. Burton. New York, 1932.

Le livre de Mille Nuits et une Nuit. Traduction littérale et complète du texte arabe, par le Dr. J. C. Marinus. Paris, 1906.

Tausend und eine Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Leipzig, 1897.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe vom Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928

تعني وجود مسار ثرى سابق عليها. فحصاد الأدب الإنجليزي الذى لا ينفد يقع بشكل ما فى المساحة المظلمة من ترجمة بيرتون - دعار جون دون John Donne الشديد، وقاموس شكسبير وسيريل تورنير الضخم، وولع سوينبرن بالمهجور، وغلظة ثقافة مفكرى القرن السابع عشر، والحيوية والغموض والشغف بالعواصف والسحر. ويمتزج فى عبارات مرخروس الباسمة سالامو ولافوتتين، الدمية والباليه الروسى.

أما فى نص ليعمان، الذى هو - كواشنطن - غير قادر على الكذب، ليس هنالك سوى النزاهة الألمانية. وهذا قليل، قليل جداً. فالتجارة بين (ألف ليلة) وألمانيا كان ينهى لها أن تسفر عن المزيد.

إن لألمانيا أدباً فانتازياً، بل إن لها أدباً فانتازياً فقط على الأحرى، سواء فى الفلسفة أو الرواية. ولمة عجائب فى (ألف ليلة) كنت سأبتهج لو أعيدت صياغتها بالألمانية. وأنا عندما أسجل هذه الرغبة أفكر فى عجائب (ألف ليلة) التقليدية - فى عفاريت القماقم أو عبيد خاتم سليمان القادرين على كل شيء، فى الملكة التى تحول المسلمين إلى طيور، فى المراكبى النحاسى الذى يحمل طلاسمة وتعاويذه فى صدره - وفى العجائب الأخرى الأكثر عموماً والتى تنبثق عن طبيعتهم الجمعية وعن حاجتهم إلى تكملة ألف جزء وجزء. عند نفاذ السحر، كان بمقدور المدونين الألمان أن يلجأوا إلى الأخبار التاريخية أو الدينية التى قد تمكس إضافتها توفر حسن النية فى بقية العمل. وفى مجلد واحد، كان يمكن أن تتعاشى الباقوة التى تصعد حتى السماء وأول وصف لسومطرة، وصف بلاط العباسيين والملاكمة الفضية التى طعامها تبهر للرب... إنه مزيج شعري، ويوسى أن أقول الشيء نفسه فى حالة تكرارات معينة. أليس راعماً أن يستمع الملك شهريار - فى الليلة ٦٠٢ - إلى قصته هو على لسان شهزاد؟

من المعتاد - محاكاة للإطار العام - أن تتضمن إحدى الحكايات حكايات أخرى ليست أقصر من

الموامش :

(١) كتب الحولاء، فى الأصل، بالعربية معروف لاكتبة.

... on the Alps

(٢) أنشأ إلى ماركو أنطونيو حين يستعصره قيسر بقرله،

It is reported, thou didst eat strange flesh

which some did die to look on...

(٣) كما أن ما يذكره هنا التتبع على موضوعات أبى الجناح لروندى ومورخيه مانريكو (الناصر الإسلامى، ١٤٤٠ - ١٤٧٩)،

Where is the wight who peopled in the past

Hind-Lond and Sind; and there the tyrant played?...



قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» لبورخيس

ومسألة الليلة ٦٠٢ :

أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات

يوسف ديشي *

metáforas de las mil y una noches
J. L. Borges

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
Que guarda esas queridas maravillas
Que fueron del Islam y que son tuyas
Y más hoy. El todopoderoso
Talismán que también es un esclavo ;
El genio confinado en la vasija
De cobre por el sello salomónico ;
El juramento de aquel rey que entrega
Su reina de una noche a la justicia
De la espada, la Luna, que está sola ;
Las manos, que se lavan con ceniza ;
Los viajes de Simbad, ese Odiseo
Urgido por la sed de su aventura,
No castigado por un dios ; la lámpara ;
Los símbolos que anuncian a Rodrigo
La conquista de España por los árabes ;

استعارات ألف ليلة وليلة
خورخي لويس بورخيس

الاستعارة الأولى هي للنهر ،
والغياه العظيم ، والبلور الحي
المدخر تلك العجائب الخفية
التي كانت من الإسلام فصارت لك
اليوم ولي . هي الطنسم القاهرة
وهو معاً عبد مملوك .
هي الجلي أسير قمع
من للحباس ختم عليه بالخاتم السلطاني ،
هي يمين الملك لأذى أقسم أن يسلم
ملكة ليلته إلى حكم
السيف . هي القمر المنفرد ،
والأيادي تفصل بالرماد .
هي رحلات السندباد ، بطل الأوديسة ذا
لم يعاقبه إلاه- ، ولم يدفعه إلى الأمام

* جامعة ليون الثانية ، فرنسا .

*El simio que revela que es un hombre,
Jugando al ajedrez ; el rey leproso ;
Las altas caravanas ; la montaña
De piedra imán que hace estallar la nave ;
El jeque y la gacela ; un orbe fluido
De formas que varían como nubes,
Sujetas al arbitrio del Destino
O del Azar, que son la misma cosa ;
El mendigo que puede-ser un ángel
Y la caverna que se llama Sésamo.*

*La segunda metáfora es la trama
De un tapiz, que propone a la mirada
Un caos de colores y de líneas
Irresponsables, un azar y un vértigo,
Pero un orden secreto lo gobierna.
Como aquel otro sueño, el Universo,
El Libro de las Noches está hecho
De cifras tutelares y de hábitos :
Los siete hermanos y los siete viajes.
Los tres cadáveres y los tres deseos
De quien miró la Noche de las Noches,
La negra cabellera apasionada
En que el amante ve tres noches juntas,
Los tres visires y los tres castigos,
Y encima de las otras la primera
Y última cifra del Señor : el Uno.*

*La tercera metáfora es un sueño.
Agreños y persas lo soñaron
En los portales del velado Oriente
O en vergeles que ahora son del polvo
Y seguirán soñándolo los hombres
Hasta el último fin de su jornada.
Como en la paradoja del elefante.
El sueño se disgrega en otro sueño
Y ése en otro y en otros, que entretejen*

إلا ظمأ المغامرة بنفسه ، هي للقائوس السحري ،
وتلك الرموز التي تنبئ لتذيق
بأن العرب سيفتحون إسبانيا .
هي القرد الذي يدل على كونه إنسانا
بلجه الشطرنج . هي الملك الأبرص ،
والقوالب الشامخة ، وجهل
المخططين تنطلق عدده السفن .
هي الشيخ والغزال ، كرة مافية
من الأشكال العقليّة تغيب السحاب
والخاصة لطاغوت المصير
أو الصدفة ، وهما أمر واحد .
هي المتسول ، لهه بلاك ،
والكهف الذي يدعى سسما .

الاستعارة الثانية ^{تسمى} *تجمة نسج*
بساط يمرض ^{للخروج} *للخروج*
بليلة من الألوان والخطوط
اللامائية ، وصنفاً ودواراً
يحكمها مع ذلك نظام غلي .
شأن الكون ، هذا الحلم الآخر ،
جعل كتاب الليالي
من الأحداث الروائية والعلامات الرمزية ،
الإخوة السبعة والأحداث السبع
القضاء الثلاثة والسنى الثلاث
التي يمتدّها من شاهد ليلة الليالي
بواووع شعرها الأسود السدود
حيث يرى الماشق ثلاث ليال على اتصال ،
الوزراء الثلاثة والقوالب الثلاث ،
وعاليها جميعاً العدد الأول
والأخير ، عدد الله : الأحد .

الاستعارة الثالثة حلم
حلمه أبناء هاجر وأبناء قافرس
تحت أبواب الشرق المبحر
أو في جنان صارت إليهم
وسوف يستمر البشر على حلمهم هذا
إلى حد رحلتهم النهائي
كما في مفارقة زيف الإيلي ،
يتبدّل الحلم راناً بحلم آخر
يتبدّل فإذا به آخر بل استعاف بدوله

*Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando.*

*La cuarta es la metáfora de un mapa
De esa región indefinida, el Tiempo,
De cuanto miden las graduales sombras
Y el perpetuo desgaste de los mármoles
Y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
Las dos, opuestas caras del Bifronte,
Mundos de plata y mundos de oro rojo
Y la larga vigilia de los astros.
Dicen los drabes que nadie puede
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muera el día
Y Shahrazad te contará tu historia.*

كتشابك عيناً فإلى حيث متاهة تودى .
في الكتاب الكتاب . دون أن تسمى ،
تقص الملكة على الملك قصتهما
السسية . لقد خلفتهما
صاعقة أسرار سالفة ،
فلم يعودا يعرفان من هما . ولا يزالان يحلمان .

الاستعارة الرابعة خريطة
الزمان ، ذلك الإقليم اللامحدود .
به يقاس تدرج الظلال ،
تفتت الرخام للسرمدى ،
والخطى التي تخطوها الأجيال
- كل شيء : الصوت وصداه ، وما ينظر إليه
وجهاً جالوس ذي الجبهتين ،
عولم للفضة وعولم الذهب الأحمر ،
وسهر النجوم للفاصح .
تقول العرب : ما من قائد
على الالتئام من قراءة كتاب للآلئى .
فالآلئى هي الزمان ، وهو الذى لا ينام .
وأصل القراءة بينما يموت للنهار .
تقص عليك شهر زاد قصتك أيضاً .

[أكتوبر ١٩٧٧]

«عدوى» النظرة البورخيسية

لا بد - بعد توجيه الشكر إلى من أعاننى فى ترجمة
القصيدة المذكورة (١) - من تنبيه أئضى القارئ إلى أن فى
قراءة أعمال خورخى لويس بورخيس (٢) ما يجعلها
شبيهة بمعايشة القوم أوتين يوماً ، فمن لم يهجرها
تصبح نسبة خفية من أحلامه وتأملاته منها وفيها . ثم إن
هذا الكاتب الأرجنتيى قد أحدث فى الأدب معانئ
جديدة فرضت وجودها شيئاً قشيقاً على المكتبة العالمية
فى أرفع مستوياتها . وكان بورخيس من رواد من وضعوا
الآلهم فى إطار ثقافى عالمى . كما يجدر الذكر بأنه من

الذين تأثروا بالحضارة العربية والإسلامية تأثراً عميقاً ،
فأقتبس منها معانئ أدبية وشاعرية غنية - فى حين أن
الثنائفين العرب لا يزالون يقتفرون إلى ترجمة كافية
لأعماله ، على الرغم من الجهود المحمود الأتى ذكره .

وقد تأثر بورخيس منذ صغره سبه بكتاب «ألف ليلة
وليلة» عن طريق ترجمتين إنجليزيتين ، هما ترجمة
إدوارد لين (Edward Lane) أولاً ، ومن بعدها ترجمة
بيرتون (Burton) التى رافقت أحلام صباه . إلا أنه ناقد
وشاعر وقاص مبتكر ، وسياخر متحترف ألف أسرار
التحولات الشاعرية . ونتيجة لذلك ، فإن من تحليلاته

الخطيب ونشرتها دار توبقال المغربية سنة ١٩٨٧ تحت عنوان (المرايا والمتاهات) في ٩٦ صفحة ، يضاف إليها - في حدود معلوماتنا - قصة صغيرة وردت في مجموعة بعنوان (قصص من أمريكا اللاتينية) ترجمتها عيسى مخلوف ونشرتها دار مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت (١٩٨٥) . أما قاموس (منجد اللغة والأعلام) فلم نضع طبعة عام ١٩٩٢ منه لبورخيس مدخلا ، رغم مكانته الأدبية العالمية .

ولد بورخيس سنة ١٨٩٩ في بوينس آيرس عاصمة الأرجنتين وتوفي في ١٩٨٦ . وكانت جدته إنجليزية الأصل ، ووالده أستاذا يلقى دروسه باللغة الإنجليزية ، فبها وقبل الإسبانية تعلم الطفل القراءة . وكانت مطالعته الأولى روايات ديكنز (Dickens) ومارك توين (Marc Twain) وستيفنسون (R. L. Stevenson) ورويلز (H.G. Wells) ، بالإضافة إلى ترجمة إنجليزية لكتاب (دون كيخوته) وترجمة برونو المذكورة لـ (ألف ليلة وليلة) . سنة ١٩١٤ ، انتقلت العائلة إلى أوروبا ، وكان والد بورخيس قد أحول إلى التقاعد بسبب ضعف بصره الذي كان قد أوشك أن يكف . وفوجئت الأسرة بالحرب فالتجأت إلى سويسرا ، فأتم بورخيس دراسته الثانوية في جينيف ، باللغة الفرنسية . ولم تعد عائلته إلى بوينس آيرس إلا عام ١٩٢١ ، بعد سنة في إسبانيا ؛ حيث بدأ اشتراك بورخيس في الحياة الأدبية - بمعنى لقاء الأدباء والمشاركة في إنشاء المجلات الطليعية ، والنشر في صفحاتها .

ومعظم ما وضعه في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ و ١٩٣٨ - وسيتبين لنا بعد قليل معنى التاريخ الثاني - ينتمي إلى نوعين كتابيين ، هما :

- الكتابة الشعرية ، مثل : (ورع بوينس آيرس - Fer- vor de Buenos Aires) - ١٩٢٣ ؛ (قمر الرصيف المواجه - Luna de enfrente) ١٩٢٥ ؛ (كراس سان مارتن - Cuaderno San Martin) ١٩٢٩ .^(٤)

لـ (كتاب الليالي) ، على حرف تسميته ، ما يعود إلى النقد الأدبي بالمعنى المهجى المتوقع ، ومنها ما يحيطنا علما بالنقاد ذاته أو برؤياه في المصير والأدب والحياة أكثر مما يفيد معرفة المنقود . وقد يصعب التمييز ما بين هذين الوجهين لأسباب ناجمة عن أبعاد تصورات بورخيس الماورائية والشاعرية والنقدية والقصصية . غير أن تلك الأبعاد تلعب في كتابته التعمق يعرض أمام القارئ رؤية واسعة النطاق ، من شأنها أن تترك في حناها ذهنا قاراً عميقة ، لا مناص من أن تحول ، على مرور الزمان ، بين نظراته الأنفة لكتاب (ألف ليلة وليلة) ، فينتابه شيء من «العدوى البورخيسية» .

أما نصوص بورخيس التي تتعلق بموضوعنا بشكل أو بآخر قصيدة ، وقد أترنا أن نقدم قصيدة بعنوان «استعارات ألف ليلة وليلة» (Metáforas de las Mil y una noches) ، قمنا بتعريبها عن الإسبانية . وأضفنا إليها أربعة «مفاتيح قرائية» عامة ، أولها تقديم سريع للمؤلف ولعلاقته بكتاب (الليالي) والثاني تعليل على دور «التزييف» الأدبي في نظره ، انطلاقاً مما كتبه حول عمل مترجمي (ألف ليلة) في هذا الصدد . أما الثالث فإشارة إلى مكانة كتاب (الليالي) من مصير المؤلف الفردي والأدبي . والأخير مسألة جوهرية أثارها بورخيس عن طريق هذا التزييف البارح الخاص بكتابه ، وهي مسألة الليلة ٦٠٢ ، وأنبهنا هذه المفاتيح بتعليقات ثلاثة على نص قصيدة «الاستعارات» ، وهي تعليقات معدودة من شأن القارئ أن يكملها بإمغان النظر في القصيدة ؛ فلكل كلمة منها متعة وصدى .

المفتاح الأول :

خوخى لويس بورخيس في سطور

ولابد ، مهما يكن من أمر ، من تقديم المؤلف في سطور ، قليلا ما هو معروف لدى القارئ العربي ، على الرغم من ترجمة عدد من أقاصيصه قام بها إبراهيم

El Li - الرمال - ١٩٧٠ (Informe de Brodie Libro de - كتاب أحلام - ١٩٧٥) و (sueños ١٩٧٦).

وضع علامة على ذلك مجموعة من القصص الخيالية والبوليسية بالاشتراك مع أدولفو بيوي كازارس (Adolfo Bioy Casares) صدر معظمها تحت اسمي بوسطوس دوميك (Bustos Domecq) وسوارز لينش (Suarez Lynch).

ثم عاد لبورخيس إلى الكتابة الشعرية، فألف عددا من الدواوين الشعرية، منها: (ذهب البهجة) - أي «النمور» (EL Oro de los tigres) - ١٩٧٢ - و (الوردة العميقة - La Rosa Profunda) - ١٩٧٥ - و (تاريخ الليل - Historia de la noche) - ١٩٧٧، يضاف إليها كتب تجمع بين النثر والشعر، منها: «الصابغ» (El Hac - odor) - ١٩٦٠ - و (مديح الظلال) (Elogio de la sombra) - ١٩٦٩ ...

وله أيضا أعمال نقدية، بالمعنى الخاص الذي تتخذه تلك الكلمة في ضوء رؤيته، منها: (فتيشات أخرى (Otras Inquisiciones) - ١٩٥٢ - و (مقدمات (Prólogos) - ١٩٧٥ - و (سبع ليال (Siete Noches) - ١٩٨٠ - (مكتبة شخصية) - ١٩٨٦، ومجموعة من المختارات الشعرية والأدبية، وأخيراً عدد من الترجمات الأدبية عن الإنجليزية^(٦) - فرجينيا وولف (Virginia Woolf) - وليام فوكنر (William Faulkner)، وعن الفرنسية - هنري ميشو (Henri Michaux)، وعن الألمانية - فرانز كافكا (Frank Kafka).

المفتاح الثاني:

مترجمو الكتاب و«التزييف» الرامز إلى الحقيقة جوهرها

لقد خص بورخيس موضوع (ألف ليلة وليلة) بنصين نقديين وأدبيين مهمين، أولهما تعليق على

- الكتابة النقدية القصصية، وهو شكل أدبي ابتكره بورخيس تمتزج فيه الدراسات الأدبية والتاريخية بفن قصصي له أبعاد شاعرية وماريائية، كما ستحاول إبرازه في موضوع (ألف ليلة وليلة). ومن أهم عناوين هذا الشكل: (إيفاريسكو كاريغو - Evaristo Carriego) - وهو شاعر من شعراء بونيس آيرس - ١٩٣٠؛ (مناقشة - Discusión) - ١٩٣٢؛ (تاريخ الأدبية - Historia de la eternidad) - ١٩٣٦.

في عام ١٩٣٨ توفي والده. وفي نهاية السنة، حدث لبورخيس حادث أصابه إله خمج دم مسبب لحصى وهليان داما ثلاثة أسابيع وكادا أن يقتله. وكانت عاقبة ذلك - أو لأسباب مورثة والله أعلم - ضعف بصره على مرور الزمان إلى أن منع من القراءة والكتابة في سنة ١٩٥٦ - أي بعد سنة من توليه رئاسة المكتبة الوطنية في بونيس آيرس. وعاش نهاية عمره مكفوف البصر، فأل إلى مصير سبقه إليه أبوه.

ولم يتطرق قبل ذلك إلى الكتابة السردية إلا «بجمل من لم يتجرأ على كتابة الأقاصيص، فكان يجد تسليته في تحريف أو تغيير ما وضعه غيره منها»، على حد ما كتبه عن محاولاته السردية السابقة التي كان قد جمعها في كتاب نشره سنة ١٩٣٥ تحت عنوان (التاريخ الكوني للشناعة والعار - Historia universal de la infamia)^(٥). وشك بورخيس لإزاء المرض المذكور في سلامة ذهنه فحاول أن يختار حالة ملكاته العقلية عن طريق ممارسة نوع كتابي لم يألفه، خشية الصدمة النفسية التي كان سيواجهها في حال فشله في ممارسة كتابة معتادة. فقرر تأليف قصة قصيرة. ووضع نتيجة محاولته تلك مجموعة (بستان السبل المتشعبة - El Jardín de senderos que se bifurcan) - ١٩٤١ - التي غدت القسم الأول من مجموعته الشهيرة عالمياً (أقاصيص صورية - Ficciones) - ١٩٤٣ - ثم (الألف El Aleph) - ١٩٤٩ - و (قرار برودي - El

ولابد لترجمة ناجحة، في عين بورخيس، من القيام بعملية مشابهة، لأنها - على حد قوله - «تأني خليفة أدب»، أي بعد عصور من التطورات الأدبية جرت باللغة المترجم إليها. والنجاح هنا يقدر من حيث الدور الذي تتمكن الترجمة المعنية من أدائه في الثقافة التي تصدر فيها، فقد يدخل النص الناتج عن الترجمة في باب الآثار الأدبية المرجعية. وذكر بورخيس أن غير مثال للنجاح في هذا الصدد، هو الترجمة التي أصدرها المستشرق الفرنسي أنطوان جالان (Antoine Galland) في أوائل القرن الثامن عشر. ويلى على الدور «التأسيسي» الذي قامت به تلك الترجمة في شهرة كتاب (ألف ليلة وليلة) في الثقافة العالمية - كما شدد، في مجموعته (نفتيشات أخرى) على دور ترجمة إدوارد فيتزجيرالد (Edward Fitzgerald) لرباعيات عشر الخيام في إضاعة صيتها الشاعري في العالم، رغم حدود فهم فيتزجيرالد للغة الفارسية.

ولها في رؤيته فضل آخر، إذ تحوى حكايات لم ترد في أى مخطوط عربي سابق، وقد نسبها جالان - صدقا أو كذبا - إلى حكواتي من سوارنة حلب باسم حنا، أشهرها قصصا «علاء الدين والفانوس السحري» و«الأربعين حرامي» اللتان سرعان ما أصبحتا قصتين شعائرتين يرمز بهما إلى سحر كتاب (الليالي). فمن يبرى في العالم العربي اليوم بل في العالم بأسره أن تينك الحكايتين العربيتين دخلتا المكتبة العالمية عن طريق اللغة الفرنسية لم ترجمتا حتى تنضمنا إلى عدد من الطبعات العربية ؟

ولتلك الأسباب أثر بورخيس هذه الترجمة، وفضلها حتى على ترجمة بيرتون (Burton) الإنجليزية رفيعة قراءات صباه المحبوبة، فاختارها لتكون الوحدة ٥٢ من وحيدات «مكتبته الشخصية»، وقد نشر الكتاب «مكتبة شخصية» سنة ١٩٨٦، وهي سنة وفاة مؤلفه.

(مترجمي كتاب ألف ليلة وليلة) ضمه إلى كتابه (تاريخ الأبدية) الصادر عام ١٩٣٦. ولم يضع الآخر إلا سنة ١٩٨٠، تحت عنوان «ألف ليلة وليلة»، وهو إحسدى المحاضرات التي ألقاها في مدينة ميكسيكو، ثم جمعها في كتابه (سبع ليال).

أما الأول فقد أثر فيه بورخيس النظر في عمل المترجمين على الشروع في الكلام عن الكتاب ذاته. وهو نهج كان يتبعه آنذاك في كتابته القصصية أيضا، وقد يوصف بأنه نوع خاص به من الكتابة في الدرجة الثانية. فمثلا على ذلك، جاءت أول قصة وضمها بعد حادث سنة ١٩٣٨ على شكل دراسة تتناول أعمال مؤلف وهمي يحمل اسم بهار مينار^(٧)، فيصف بورخيس تجربة مينار الأساسية، وهي تجربة «غير مرئية» المتنوع، إذ تقوم على إعادة تأليف كتاب وضع من قبل، هو كتاب (دون كيشوته) الذي لم يكن أقل تأثيرا في بورخيس منذ أوائل عهده بالقراءة من حكايات (ألف ليلة وليلة). والعلاقة بين هذه القصة واختيار بورخيس الحديث عن ترجماته الكتاب في دراسته الأولى تلك، تكمن في تماثل عمليتي الترجمة ومحاولة ييار مينار: إنهما عمليتان أدبيتان ترميان، أساسا، إلى إعادة النص ذاته «صادقة» لا تخلو من التزييف... إن في الشكل الأدبي المبتكر الذي أتى به بورخيس «عبرة لمن يعتبر» - كما نقول شهزاد. فما معنى التزييف الأدبي هذا ؟

لقد أشار بورخيس إلى ما أضافه كل من المترجمين الفرنسيين والإنجليز والألمان إلى النص الذي عملوا عليه، كما أشار إلى ما حذفوا أو عدلوا، وهو في عينه - أو بالأحرى في إطار رؤيته - محمود نظرا لطبيعة كتاب (ألف ليلة وليلة) الشفاهية. فكان المترجم يقوم بدور «الحكواتي» الذي تارة ما يضيف إلى القصص شيئا فيطرب، وتارة ما يحذف منها شيئا فيوجز، وتارة أخرى يعدلها بل يحولها، تلبية لطلب مستمعيه وتقبلهم^(٨).

وقد وصفه في أوقات وأماكن مختلفة^(١٢). إلا أن بين هذه القصة وأوصاف بورخيس الأخرى لهذا الحادث المصيري، فوارق تشير إلى دور كتاب (ألف ليلة وليلة) في تكوين نظرتي الماورائية بل في التجربة التي منها تنبثق رؤيته، فيصطبغ «التزييف» الأدبي هنا بصبغة «سيرذائية».

لقد جرى الحادث - حسب جميع المصادر، بما فيها القصة - على الوجه الكابوسي التالي: صعد المؤلف درج منزله وهو مسرع، وكان المصعد معطلاً، فضرب رأسه بمصراع نافذة قد أغفلوا إغلاقه، ولم يشعر إلا بصدمة صغيرة في أعلى جبينه كأنها - على حوف قوله - «وطواط». غير أنه رأى الرعب والاستنكار قد توسعا على وجه المرأة التي فتحت له الباب، فوضع يده على جبينه، وإذا بها حمراء غمرتها الدماء.

وكان سبب إسراع بورخيس أن أسرته كانت قد دعت إلى العشاء فداء شيلية في غاية الجمال، وأنه وصل إلى داره متأخراً. أما القصة المذكورة، فلم يتبق فيها من الفتاة الشيلية إلا ارتياح المرأة التي فتحت الباب، وبديلها جاء ما نصه:

«إن المصير على عماء تجاه الخطايا، قد يصبح أمام أدنى التفافلات بلا أية رحمة. وكان دالان [وهو بطل القصة] في هذا المساء قد اقتنى نسخة غير كاملة من ترجمة فايل لكتاب ألف ليلة وليلة. فنفض صبره بسبب هذا الذي عثر عليه ولهفته على تفحصه، فلم ينتظر وصول المصعد...».

ووجد دالان نفسه في نهاية القصة - وكان مجلد الترجمة هذه لم يزل معه - مرغماً على القتال بالسكين حتى الموت مع أحد خدام المزارع الخراء في استعمال هذا السلاح، على خلاف بطلنا الذي كان شأنه في ذلك كشأن المؤلف. فلنستمع إلى بورخيس وهو يصف العالم الذي نما فيه:

ولا بد هنا من ملاحظة قد تشكل الخطوة الأولى إلى ما قد يسمى بالتجربة البورخيسية لكتاب (ألف ليلة وليلة). إن المترجم، شأن القارئ، يعيد إحياء النص، كما سبق ذكره. إلا أن لإعادة تلك، في رؤية بورخيس، بعداً أدبياً ومارتياً في آن. ذلك أن القارئ أو المترجم يقومان بعملية «تزييف» للنص تماثل تجربة ييار مينار في إعادة تأليف كتاب (دون كيخوته). فالنص المقرء أو المترجم صورة لمعمل مؤلفه تعكسها مرآة الفن. والفن عند بورخيس ماثلة رمزية للعالم:

«فقد يكون واقع يروى على غير صحة مطابقاً للحقيقة جوهرية. إنه من المعروف، مثلاً على ذلك، أن ملك إنجلترا هنري الأول لم يصد يتشم بعد وفاة ابنه؛ فقد يكون واقع مروى من هذا النمط، وإن خالف الصديق، مطابقاً للحقيقة بصفته رمزاً لكاتب الملك»^(١٣).

وترجمة جالان، وكذلك قراءة بورخيس لكتاب (الليالي) - كما سيتبين لنا في المفتاح الرابع أدناه، على مخالفتيهما الصحة والصديق - تشكلان صورتين تعكسهما مرآة الفن وروموزه، فإذا بهما أقرب إلى الحقيقة الجوهرية من الوفاء المجرد الجفاف؛ هذا الوفاء الفاتر الذي يميجه بورخيس على ترجمة لينوتيمان^(١٤).

المفتاح الثالث:

كتاب ألف ليلة وليلة على عتبة المصير

إن لكتاب (ألف ليلة وليلة)، في تصور بورخيس لحياته، دوراً مصيرياً لم يكن مقتصرًا على تأثيره الأدبي والمعاشرية القرائية منذ بنى الطفولة والصبا^(١٥). ولعل خير تصوير لهذا الدور المصيري يكمن في أحد تفاصيل قصته القصيرة «الجنوب» (El Sur) التي تختتم مجموعة (أقاصيص صورية)، وقد أشار بورخيس إلى كون بدايتها تروى الحادث والمرض اللذين كاد يجداً فيهما مصرعه،

أن كتاب (ألف ليلة وليلة) لم يكن مصيرها مجرد وجوده بين يدي دحلن - بورخيس في ساعة مواجهة المرض وعذاب التنزع، بل كان أيضا مصيرها بسبب وجوده على عتبة عالم المكتبة والأحلام واللامحذود.

المفتاح الرابع:

مسألة الليلة ٢٠٦ (من ترجمة بيروت أو طبعة بولاق)

أما المفتاح الرابع، فمسألة آثارها بورخيس. وهي تشكل، كما في الفقرتين السابقتين، تزييفا رمزيا ذا أبعاد ماورائية. وهي من الجهة الأخرى غير رمز إلى ما هو في نظره جوهر كتاب (ألف ليلة وليلة).

أ - طرح المسألة

يقول بورخيس - وهو قول يكرره في أماكن عدة من أعماله، أهمها في نظرا للدراسات المذكورتان في «المفتاح الثاني» أعلاه وقصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» - إن شهر زاد نقص على الملك قصته عنها، بما فيها قصتهما معا، وإن ذلك يأتي في الليلة ٦٠٢ من ترجمة بيروت - التي كثيرا ما تطابق نص طبعة بولاق العربية:

«إن وجوب إيجاد مادة كاملة لكل جزء من أجزاء الكتاب الواحد والألف، فرض على النساخ القيام بشتى أنواع التحريف، أغربها وأشدّها تحجييرا ما ورد في الليلة ٦٠٢، وهي أعجب الليالي سحرا، إذ يستمع فيها الملك إلى شهر زاد، وشفتاها نقص عليه قصته ذاتها. فيسمع القصة البدئية، تلك التي تشمل سائر الأقسام، كما تشمل على ذاتها اشتمالا عملاقا. أندرِك القارئ إدراكا واضحا ما ينجم عن مثل ذلك التحريف من الإمكانات الواسعة ومن المخاطر الطريفة؟

«لقد روت في حنيقة، وراء حاجز من الحديد تلوّه النصول، وفي مكتبة لا محدودة من الكتب الإنجليزية. وكان - على ما يؤكدون - «باليرمو» السكاكين والقيثارات يحوم في الشوارع^(١٣). إلا أن الشخصوس التي كانت تعمر أصباحي وتخفل ليالي بالخافوف الممتعة، إنما كانت قرصان ستيفنسون وهو ينازع تحت حوافر الأحصنة، والبخائن الذي ترك صديقته على سطح القمر، والمسافر عبر الزمان الذي عاد من المستقبل بوردة ذائبة، والجني الذي قضى عددا من القرون أسير قمقم سليمان، ونبي الخوازم المقتنع الذي كان يخفي برصه تحت الجواهر والحرير^(١٤).

ويمكننا، بناء على ما سبق، أن نجد، لإبدال فتاة شيلة صبيحة بنسخة لترجمة إنجليزية لكتاب (ألف ليلة وليلة)، معنيين. أولهما أن المجلد المذكور كناية عن المكتبة التي عاش فيها المؤلف في طفولته بل طوال عصره، وقد صرح، وهو يتكلم عن مكتبة أبيه ذات المجلدات الثلاثة آلاف، بما نعه:

«أعتقد في بعض الأحيان أنني لم أخرج منها أبدا»^(١٥).

كما اعترف بأن أجداده أورثوه البسالة، إلا أنه لم يكن باسالا بل لم يكن له أي طمسوح في ذلك؛ إذ كان يؤثر الملاحظة والكتابة على العمل والإقدام^(١٦).

أما المعنى الثاني، فوارد في تفصيل آخر من تفاصيل «الجنوب»، وهو تأثر دحلن بصور ترجمة فايل، التي أصبحت مادة كوايس الحمى والهذيان - كما كانت ليالي طفولته حافلة بـ «الخافوف الممتعة». إلا أن حكايات شهرزاد هنا منبع لأحلام وكوايس متشابهة، فلا يتبدد حلم إلا ليفسح المجال لـ «حلم آخر بل أضعاف بئله»، كما جاء في قصيدة «الاستعارات». وخلاصة القول هنا

«فكان بينه وبين القط حاجزا من الزجاج ،
لكون الإنسان يعيش في الزمان والتوالي ،
وأما الحيوان السحري هذا ، ففي الحاضر
وفي أبدية اللحظة» .

والفرق ما بين الإنسان والحيوان يكمن في أن :

«الخلود عيبه ليس بشئ ، لأن الموجودات
كلها - باستثناء الإنسان - خالدة بسبب
جهلها الموت . أما الأمر الرابع والمروع
والملحد ، فهو العلم بأنك خالد»^(٢٠) .

والحيوان خالد لأنه يقطن «أبدية اللحظة» دون أي
وحي منه ، أما الإنسان فنصيبه مروع وساحر في آن ،
لأنه غير خالد من جهة وحيه الزمان والموت ، وخالد من
جهة علمه بالخلود . فلا بد له من تأمل ماورائي مفارق .
وقد اختار بورخيس أن يعبر عن مفارقة الزمان بواسطة
تلك الكتابة النقدية والشاعرية والسردية التي أشرنا إليها
سابقا ، وقد نصفها أيضا بأنها فلسفية - أدبية ، لكونها
تتصل أساليب النقد والدراسات التاريخية ، فتتلاعب
بالمفاهيم والمفارقات تلاعبا جديدا مفعما بالمراجع
والمعلومات الصحيحة أحيانا والمزيفة أحيانا ، فترى إلى
تصير موسع دقيق لتجربته ورؤيته .

ولقد عرض بورخيس رؤيته لما سميناه بمفارقة الزمان
في أحد أروع تصويحه الفلسفية - الأدبية ، عنوانه
«دحض جليد للزمان» ، وقد ضمه إلى مجموعته
(نكتشات أخرى) ، وختمه بما يلي :

«قد تبدو النظرة التي تنفي التوالي الزماني
والأنا والكون الفلكي ، في الظاهر ، نظرة
حالة على اليأس ، بيد أنها ، باطنا ،
موضوع تعازي . ذلك أن مصيرنا (...) لا
يوحى بالورع لأنه غير حقيقي ، بل لأنه من
الحديد لا تراجع فيه ولا عودة . إن الزمان هو

فلتواصل الملكة سردها ، وإذا بزوجها ساكنة
يسمع قصة ألف ليلة وليلة المبثورة ، وقد
غسدت لا محسوبة دائرية ، تتكرر إلى
الأبد»^(٢١) .

ولابد من ملاحظة أولية : إن الخبر الذي يذيع
بورخيس نقله عن الليلة ٦٠٢ موضوع جزئيا - إذ
لا تحكي شهر زاد على الملك - في ترجمة بيرتون
وكذلك في طبعة بولاق ، إلا قسما من أقسام قصته ،
هو حكاية الفتاة أسيرة الجنى ، أو العفريت - للرعب ،
صاحبة العقد المكون من خواتم للذين أرغمتهم على
القيام معها بواجبهم ، حقا منها على هذا الجنى الغيور
مالكها ... فإن شهرزاد ، مع الأسف ، لم تقص على
الملك شهرار قصتهما معا .

ب - «في» الزمان والتوالي

أما الحقيقة الجوهرية التي يدل عليها هذا التزييف ،
فقد أشر إليها بورخيس في المقطع المترجم أعلاه ،
بشكل لابد من توضيحه . ويعود الأمر إلى تجربة الزمان
عنده . وهو في مؤلفاته على وجهين متناقضين على
لزومهما معا ، كـ «وجهي جانوس ذي الجبهتين»^(٢٢) ،
أحدهما يكي والثاني يضطك . أما الأول فواقح التوالي
والمصير الفردي للذين لا يمكن للإنسان الفرار
منهما ، وأما الثاني فهو - رغم ذلك - عالم لا محدود
يمكن اللجوء إلى سحره عن طريق ألعاب ذهنية ذات
طابع ماورائي ، «كما في مفارقة زينون الإيلي»^(٢٣) ،
وكذلك - زعما أو جوهريا - في الليلة ٦٠٢ ، فلننعم
النظر في هذين النقيضين :

في قصة «الجنوب» المصيرية المذكورة ، نرى دالمن -
بورخيس يوم خروجه من العيادة ، يقصد مقهى فيه قط
ضخم أسود اللون كان يرضى أن يداغبه الزبائن . إلا أنه
وهو يلاطف القط ، تغلب عليه شعور بوهمية تلك
اللامسة :

الأوديسة: إلا أن المستحيل ، مع منح مهلة لا محدودة مرهونة بظروف وتحويلات كذلك غير محدودة ، هو علم نظم الأوديسة مرة على الأقل . فلا أحد أحد ، ولكن إنسانا واحدا خالدا هو الناس أجمعون ، وإذا بى ممأ (...).
إلاه يعطل وفيلسوف وعفريت وعالمم - وما ذلك إلا تعبير متعب عن علمي» (٢١).

وتصل خاتمة النص المذكور من «تاريخ الأبدية» إلى القول إن «الحياة أفقر من ألا تكون - أيضا - خالدة» ، رغم كون الزمان «سهل الدحض في ميدان الإحساس ، صعبه في المجال العقلي» .

ولقد أوشكت أن تكون الترجمة هنا « في ميدان الذوق» (٢٢) . وهكذا يتضح لنا أن يصبح ، كما سبق ذكره ، «نفي» زمان التوالى - الذى هو أيضا «الزمان الفلكي» - «موضوع تمارة» ، وأن يكون الاعتراف بحقيقة العالم «عامة» لنا جميعا ، وكذلك تسليم المؤلف بأنه - لا محالة - هو بورخيس ، تعبيرا عن مسأته الفردية: إنها تصورات مختلفة لنظرة في الخلود.

ج- إن كتاب الليالى هو كتاب الرمال

إن معنى مسألة الليلة ٦٠٢ يقوم على تجربة «النفي» تلك . وينتهى النص الذى عنوانه «أسفار جزئية عن كتاب دون كيخوته» ، إلى التساؤل فالجواب التاليين :

«ولماذا نلقبنا انضمام الخارطة إلى الخارطة وقصة ألف ليلة وليلة إلى كتاب ألف ليلة وليلة ؟ أو أن يكون دون كيخوته أحد قراء كتاب «دون كيخوته» ، وهاملت أحد مشاهدى مسرحية «هاملت» ؟ أعتقد أنني وجدت سبب هذا الشعور ، وهو نظرة توحى بها مثل هذه الانعكاسات : فإني أتيح لشخص الأعمال الصورية أن يكونوا من

المادة التى أنا مكون منها ؛ هو نهر يجرفنى ، لكننى أنا الزمان ؛ وهو نهر يمزقنى ، لكننى أنا النمر ، ونار تحرقنى ، لكننى أنا النار . ولتعاستنا جميعا ، فإن العالم حقيقى ؛ ولتعاستى ، فإنى أنا بورخيس» .

يكرر النص المذكور الكلمة «أنا» ، بما فى معناها شخصية المؤلف الفردية ، ويقوم ما بين نفيها ونفى الزمان علاقة تنشأ ، فى رواية بورخيس ، من منشأين قد ذكر أولهما ، هما حلس لأبدية اللحظة وتأمل فى الخلود . أما الأول ، فقد روى بورخيس تجربة حاسمة له فى صفحة ضمنها إلى الفصل البلى من كتابه «تاريخ الأبدية» ، جاء فيها أنه كان فى ليلة من ليالى سنة ١٩٢٨ حمد إلى أن يمشى فى شوارع بوينس آيرس ، فقاده المصادفة إلى مشهد شارع قديم أخذه جماله العريق ، فحدثه نفسه بأنه أمام المنظر ذاته فى أوائل القرن السابق . إلا أن «هذه الفكرة الشافهة» ، كما يصفها ، «ما لبثت أن أصبحت حقيقة عميقة» ، فلم يكن هذا المشهد «مألولا لما كان عليه من الزاوية عينها منذ كذا سنة ، وإنما كان هو هو ، دونما تشابه أو تكرار» . ولم يكن يشعر بأنه «ركب مياه الزمان المفترضة صعودا» نحو الماضى ، بل أحس بنفسه «ميتا يدرك الدنيا كمشاهد مجرد الوجود» . وهذا التجرد عن الشخصية الفردية قد يعيشه الإنسان أيضا فى «اللحظات الأولوية» كالألم الجسدى والمتعة ودنو النوم والاستماع إلى الموسيقى ...» .

وأما المنشأ الثانى - وهو التأمل فى الخلود - فيمكن القول إنه وارد فى أغلب آثار بورخيس السردية والشعرية ، وهو منبع معظم المعانى التى أحدها فى الأدب العالمى . فجاء - على سبيل المثال - فى أواخر أقصوصة «الخالد» التى تنتمى إلى مجموعة (الألف) ، أنه :

«فى زمان لا محدود ، لا يد لكل امرئ أن يحدث له كل شئ (...). لقد نظم هوميروس

«قال مالارميه (Mallarmé) إن العالم لم يوجد إلا ليؤدي إلى كتاب ، أما بلوا (Bloy) فلنسا في نظره إلا آيات كتاب سحري؛ أو كلمات من كلماته أو حروفاً من حروفه، ولا وجود في العالم إلا لهذا الكتاب غير المنقطع، وتعبير أقرب إلى الدقة ، هو العالم» .

ثلاثة تعليقات

على قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»

فلنتقل الآن إلى نص القصيدة المنصحة عن هذه الرؤية التي تتشخص ، كما ذكره بورخيس سنة ١٩٨٠ (٢٥) ، في (كتاب الليالي) .

لقد وضعنا تعليقاتنا في ثلاثة أسام تعني باستعارات القصيدة الأربع . ولابد من الاعتراف هنا بضرورة الاختصار ، إذ ما من بيت من أبيات القصيدة إلا وفيه إشارة أو تلميح إلى نص من نصوص بورخيس الأخرى .

١) «الاستعارة الأولى هي النهر»

لقد أشار روديجيز مونيخال إلى كون عالم مؤلفنا عالماً من الرموز تقترح على ذهن القارئ استعارة للكون (٢٦) . أما بورخيس ، فقد عبر عن أهمية الاستعارات في تاريخ الفكر بصورة متكررة ، مشدداً على دور القديمة منها (٢٧) . ويعد هنا اهتمامه بالتى تربط ما بين الزمان ونهر سائل ، الولادة في تعبیر الفيلسوف اليوناني هيراكليطس عن زمان التوالى بقوله المشهور : «لا أحد يشغل مرتين في النهر عينه» .. إلا أن استعارة النهر هنا تختلف تمام الاختلاف عما في قول هيراكليطس ، إذ تنسب إلى تأمل بورخيس المذكور في الأبدية واللامحدود . ففى زمان لا محدود «التصير / أو الصدفة...» هما أمر واحد ، لأن المصير مقرون بالآنا وبالتوالى الزمانى اللذين تقدم الرؤية البورخيسية لهما «نغياً» و«ليلاً» ، وأما الصدفة ، فإنها في زمان أبدي كذلك معلومة . ولقد رأينا أن كل إنسان خالد سيعرف

قرائها أو من مشاهديها ، فإننا ، ونحن قراء القصة أو مشاهدي المسرحية ، قد نكون بدورنا شخصاً صوريين . ولقد لاحظ كارليل سنة ١٨٣٣ ، أن تاريخ البشرية العام هو كتاب مقدس لا محدود يكتبه الناس بأجمعهم ، وقرأته فيحاولون فهمه ، وفيه أيضاً يكتبون» .

إن تأمل بورخيس في الأبدية والخلود يربط ما بين احتمال الكتاب على الكتاب وبين إلهاد القارئ نفسه شخصاً من أشخاص الكتاب ، كما هو الأمر أيضاً في البيت الأخير من قصيدة «الاستعارات» . وتعود هذه العلاقة إلى فكرة لا محدودة الكتاب التي شخصها في أقصوصة «كتاب الرمال» ، وهو كتاب سحري تتألف صفحاته من حروف مزكبة بشكل اعتباطي خاضع للصدفة . وكان بورخيس قد عبر عن فكرة مشابهة في أقصوصة «مكتبة بابل» (٢٣) التي يصف لنا فيها مكتبة لا محدودة ، ولعلها لامتناهية ، تحتوي على كتب مؤلفة من حروف تتتابع بصورة عشوائية ، إلا أن لا محدودة المكتبة تلك تجعل ، حتماً ، على رفوفها جميع الكتب الممكنة - بل غير الممكنة - بما فيها «ترجمة جميع الكتب إلى سائر اللغات» .

ونجد أنفسنا أمام نمط تفكيرى قد سبقت الإشارة إليه ، إذ رأينا كيف تذهب الرؤية البورخيسية بفكرة الخلود إلى حتمية يتعرض لها كل إنسان بفرض خلوده، وهي أن يكون قد نظم الأوديسة «مرة على الأقل» ، ثم أن يكون أيضاً - كما في «الخالد» - قد نسى ذلك .

وفي أقصوصة «مكتبة بابل» تشتمل تلك المكتبة اللامحدودة على الكون بأسره . أما في «كتاب الرمال» فتتصاعد الفكرة إلى التصور بأن الكتاب يشمل العالم رمزياً بل جوهرياً . وقد ورد في (فتنشات أخرى) (٢٤) ما نصه :

حتمًا «مصير» هوميروس في وضع الأوديسة ، إلا أنه يكون ، مع ذلك ، أو بالأحرى علاوة على ذلك ، وليام شكسبير وأحقر الخونة معا :

«كان فينسات مون ، وقد تغلب عليه الخوف ، يشعري بالحياء . فكان الجبان أنا ، لا هذا الرجل . وكان ما يتركبه إنسان واحد فعل الناس أجمعين . (...) ولعل شونهور صدق في قوله «أنا الآخرون ، وأى الناس هو كل الناس» . فإن شكسبير هو ، على ضرب من الضروب ، جون فنسات مون الحقيقى» (٢٨).

وفي قصيدة «الاستعارات» ، يصبح «النهر الذى يجرفنى» - أى الزمان ، كما سبق ذكره - المؤلف والقارئ معا ، وطلسما قاهرا وعبدًا مملوكا ، والسندباد وأوليكسيس بطل الأوديسة ، وشهريار والملك زوجها ، والجنى أسير التقمقم ، وجبل المختطس والسفينة التى عنده تنفلق .

إلا أن الرؤية الفلسفية - الأدبية تمتزج هنا بسحر كتاب (الليالى) وبأحلام الطفولة ، وقد ذكر بورخيس أنه كان ، أثناء قراءته الأولى ، يتخيل أنه يتقمص شخصا من أشخاص القصص تارة ، وشخصا آخر تارة أخرى (٢٩).

٢) «الاستعارة الثانية خيمة نسج / بساط»

لقد كانت المباراة «كرة مائية» ، الواردة فى «الاستعارة الأولى» ، تصورا للأمحدودية العالم ، وقد عنى بورخيس بالاستعارة التى ترى أن الكون ، كما قال باسكال ، «كرة لامتناهية مركزها بكل مكان ومحيطها بلا مكان». وأشار إلى هول مثل هذه الرؤية ، وإلى كون باسكال قد خط فى تحريره الأول لهذا النص المشهور ، «كرة مربعة» ، بسبب «تغلب الدوار والخوف والشعور بالوحدة عليه» ، ثم شطب على كلمة «مربعة» ووضع بدليها «لامتناهية» (٣٠).

أما «الاستعارة الثانية» ، فإنها تفصح ، بالإضافة إلى درج الرؤية والبليلة والدوار ، عن تجربة لعلها صورة الورع المنعكسة ، وهى التصاعد بالأعداد من عديدها إلى ما هو «الأول» منها «والأخير» ، عدد الله : الأحد ، وهى تجربة صوفية - بمعنى الكلمة الموسع . ويشير بورخيس إلى الصوفية الإسلامية بشكل مباشر عن طريق ذكره لليلة القدر ، التى هى فى قصيدتنا «ليلة الليالى» . وقد ورد فى الأقصوصة التى تفتح مجموعة (أقاصيص صورية) أنه ، فى ليلة يسميها المسلمون «ليلة الليالى» ، تفتتح أبواب السماء الخفية على مصارعها ، فإذا بالأمم أعذب فى الأباريق .

ويشير كذلك إلى رؤية «المعاشق» وإلى «من شاهد ليلة الليالى» و «شعرها الأسود المسدول» ، فيلهم ما بين المعانى الصوفية ومعانى شعر الغزل العربى الذى كان مصعبا به (٣١) ، كما يفعل الشعر الصوفى .

وتذكر القصيدة ، علاوة على ذلك ، «الأعداد الواقعة والعلامات الرامزة» ، فترط ما بين الأعداد ومعرفة عالم الدنيا وعالم الغيب ، كما هو الأمر ، بطبيعة الحال ، فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، كذلك ، مثلاً ، فى (رسائل إخوان الصفا) التى كان بورخيس على علم بها (٣٢) ، وكما عمده بدوره فى ترتيب كتابه «ألف» (٣٣).

إلا أن البليلة والدوار والصفد «يحكمهما مع ذلك نظام خفى» ، وهو ما تعبر عنه استعارة «لحمة النسيج» و «البساط» . وتتراوح الرؤية هنا بين تصويرين : أما الأول ، فتفرع الأقاصيص والحكايات فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وتشابك مصير الأشخاص والمصادفات فيها ، إلى حد الدوار والذهول . فهو «بليلة من الخطوط والألوان / اللامبالية» . وقد أعرب بورخيس عن رؤيته للتشابك هذا فى عدة أماكن ، أكثرها تشخيصاً لأصوصة «هنتان السبل المتشعبة» . وأما الثانى ، فهو مدخل إلى «الاستعارة الثالثة» ، وقد وضع بورخيس فى كتابه

هذه الاستعارة هي التالية : لابد لخارطة شاملة دقيقة ، من أن تحتوي على تصور للثقافة ؛ بل إن أولى خرائط إقليم ليست إلا هذا الإقليم عينه . ولقد رأينا أن الرؤية تلك تؤدي إلى انضمام القارئ إلى القصة الصورية : «واصل القراءة بينما يموت النهار تقص عليك شهرزاد قصتك أيضاً» .

كما أن كتاب ألف ليلة وليلة هو ، عن طريق تحريف صوري لليلة ٦٠٢ ، (كتاب الرمال) الذي يحوى الكون الأبدى ، مرميياً .

خاتمة

.. وما من خاتمة ، لأننا وقد اختصرنا الكلام ، لانزال تساعل: أنضيف ملحوظة حول هذه النقطة ، أو تلك ؟ ذلك أن كتاب بورخيس شبيهة باستعارته للخارطة ، أو بهما . إلا أننا نود أن نلفت النظر إلى أن بورخيس أديب وشاعر ، وصاحب رؤية صورية ، لابد من التخلي ، أمام نصوبه ، عن عادة سيفة موروثه ترجع إلى أيام المدرسة ، هي التركيز المقتصر على «فلسفة» المؤلفين . فلم يكن بورخيس فيلسوف أو «مفكر» ، على الرغم من انتحاله صيغ الدراسات الفكرية .

فلتذكر القارئ علاقة بورخيس بالكتابة التي - كما قال - كأنه لم يفاخرها طوال عمره ، وليفكر كذلك في كونه ، شأن والده ، عاش شطراً عظيماً من عمره وبصره يخف تدريجياً ، إلى حد الكفافة ، وفي أنه ، في «قصيدة الهبات» (Poema de los dones) ، تساعل عن :

«الله ، وسخريته الرائعة

التي وهبتى الكتب والليل معاً

.....

وقد كنت أنتخيل البجة

على شكل مكتبة» .

«مكتبة شخصية» ، صفحة تصف الوحدة ٥٢ - وقد ذكرنا أنها ترجمة جلال لـ (ألف ليلة وليلة) - جاء فيها :

«إن الكتاب سلسلة من الأحلام حُلِّمت على حداها . ورغم تنوعه الذي لا ينفد ، فلا تغلب عليه البلبلة ، إذ تخمكه تناظرات تذكرنا بالتي تتراءى على وجه بساط ..» .

٣ «الاستعارة الثالثة حلم» ، والرابعة «مخربة»

لقد عبر بورخيس عن تصوره الخاص للأحلام في أقصوصة «الخرائب الدائرية» (Las Ruinas circulares) المنتمية إلى كتابه «أقاصيص صورية» . ويسرد فيها قصة رجل استطاع أن يمنع رجلاً آخر الوجود عن طريق تكبيف دقيق ومستمر لمادة أحلامه . فإذا بالأخر حي ، وإذا برجلنا قد أصبح له ابن تذكره «معاً» معاً وقسماً قسمة ، في أثناء ألف ليلة خفية وليلة ؛ ولم تكن النار تحرقه ، لكونه رجلاً «محمولاً به» . وفي يوم من الأيام وجد الرجل الأول نفسه وقد أحاطته نار طارئة ، لم تحرقه ، فأدرك ، وقد ملأ قلبه شعور بالفرج والذل والذعر ، أنه كذلك مظهر ، وأن رجلاً آخر كان به حالاً (٣١) .

فالرجل الذي لا تاله النار هو - رمزياً - رجل خالد . والكون ، في مثل هذا التصور ، من شأنه أن يوصف ، كما في الاستعارة السابقة ، بأنه «حلم آخر» ، أي نتيجة حلم الإنسان الأبدى ، لأن الإنسان ، مثل سهم مفارقة زنون الإيلي ، لن يدرك «حد رحلته النهائي» . ويضاف إلى ذلك إشارة إلى أبدية كتاب (ألف ليلة وليلة) الأدبية : «تمر القرون ولا يزال الناس يصغون إلى صوت شهرزاد» (٣٥) .

أما الخارطة ، فتعبير آخر عن فكرة انضمام الكتاب في الكتاب الذي سبق ذكره . والفكرة التي منها نشأ

إلا أن كتاب «ألف ليلة وليلة» هو «هذا الكتاب غير المنقطع» فقد أصبح بورخيس بدوره، عن طريق تأمله لاستعارات (الليالي)، حكواتيا من حكواتييه، أو ناسخا من نساخه، أضاف إلى لياليه التي لا ينفد تنوعها، ليلة جوهرة هي الليلة الأولى بعد الألف (٣٦)، جعلها «المصير» أو الصدفة، وهما أمر واحد، الليلة ٦٠٢.

ولينظر القارئ أخيرا إلى نهاية قصيدة «الاستعارات» - الزمان، و«به يقاس تدرج الظلال»، مواصلة القراءة «بينما يموت النهار» - ثم ليعد قراءتها، من صبا التخييلات والسهو في عالم المغامرات والأساطير إلى روعة الرؤية الدائرية التي تختتمها، مروراً بتجربة التصاعد من العديد إلى الواحد وبمشاهدة الأحلام للتماشكة. وما هو الزمان اللامحدود قد تسربت إليه تجربة أخرى، هي تجربة انخفاض البصر و«تدرج الظلال».

الهوامش:

- (١) أود أن أشكر جابر حصفور الذي شرّني بطلبه المؤدى إلى عملي هذا. كما أذكر بالشكر والمودة الأساطرة زملائي في جامعة ليون الثانية، أندرو رومان، فلوريال سانا جوستين وكاتيا زحيا، وزملائي في كلية التربية بجامعة دمشق سام عمار، الذين تفاعلوا ونظروا في محاولاتي للتفكير لترجمة قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»، وأفادني أندرو رومان وفلوريال سانجوستين بمعرفتهم باللغة الإسبانية التي تفوق بكثير ما يسر لي منها. إلا أنني، بطبيعة الحال، أتحمل المسؤولية الكاملة لما تبقى في نصي من الخطأ أو الغلط.
- (٢) لقد اخبرت لفظ اسم المؤلف وفقا للنطق الإسباني السائد - بلاء - لخبوعه. وما حتى على الاحتفاظ باللفظ الشائع ذكر المؤلف اللفظ المستعمل في محطته العالي في صلبه، وهو النطق بالمرق (ق) من اسمه بما يشبه البلاء. انظر سيرة حياته التي نشرها أولا في مجلة الـ نيويورك The New Yorker، عدد ١٩، سبتمبر ١٩٧٠، تحت عنوان درؤوس أفلام عن سيرتي الذاتية (Autobiographical Notes).
- (٣) إن نصيب المثانين هنا اجتهدت قمت به اختلافا من نصها الإسباني الذي ذكرته بين قوسين، مستمدا في حالات الاختيار المراجع للتوفيق، وفي معظمها المجموعة الضخمة من المعلومات التي تحتوي عليها حواشي طبع أعمال بورخيس الكاملة باللغة الفرنسية التي أعدتها وقدم لها جان يار بارنيس، اطلب: J. L. Borges, D, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, tome I. 1993, tome II, 1994 (collection "La Pléiade").
- وسأشير إلى الجزء الأول من هذا المراجع - علما بأن الجزء الثاني منه لم يكن قد صدر في الوقت الذي أكتب فيه هذه السطور - بالرمز أ.ك.ب. («أعمال كاملة بالفرنسية») للتبوية برقم الصفحة. فقد بعد القارئ، مثلا، ما يدرؤضافة كلمة «الرفيف» في عنوان الديوان الوارد في المتن، في أ.ك.ب. الصفحة ١٣٢٣، حيث يذكر محقق الطبعة بيتا بورخيس يتكلم فيه عن «القصر الدائري الكبير على الرفيف المواجه». لمدينة بونس أيرس وشوارعها تشكل هنا محيط القمر الطبيعي.
- (٤) قد صدرت أعمال المؤلف الكاملة بالإسبانية في دار إدميتيه (Emecé) بونس أيرس في عدة أجزاء، ابتداءً من سنة ١٩٥٣، ثم جمعت عند النشر ذاته في مجلد واحد عام ١٩٧٤. وهي قيد الصدور بالفرنسية - انظر المراجع المذكور في الملاحظة السابقة.
- (٥) ورد الأعراف هذا في المقدمة التي وضعها بورخيس للنشرة الثانية من كتابه المذكور، عام ١٩٥٤. وكان يتناول بعض مؤلفاته السابقة بالنقد الذي لا يرحم. فقد منع إعادة إصدار عدد غير قليل منها في أعماله الكاملة بالإسبانية والإنجليزية والفرنسية.
- (٦) ويحذر الذكر أن أول أعمال بورخيس الأدبية ترجمة قصة قصيرة لأوسكار ويلد، الأهمر السعيد. وقد صدرت في صحيفة (El País) عام ١٩٠٨، وكان صاحب الترجمة ابن سبع سنين - أ.ك.ب. الصفحة XXXIX.
- (٧) اطلب الأنصوصة ييار مينار مزالف دون كهوت (Pierre Méneard autor del Quijote) في مجموعة أقاصيص صوفية. ويحذر الذكر أن هذه القصة القصيرة جاءت نتيجة للاختيار الذي أجراه بورخيس ليتفق من سلامة عقله بعد المرض الشديد الذي أصابه. اطلب درؤوس أفلام عن سيرتي الذاتية، وأ.ك.ب. الصفحات LXXII - ١٥٥٥ - ١٥٧٠ - ١٥٧١.
- (٨) اطلب أ.ك.ب. الصفحة ١٥٣٢.
- (٩) اطلب نص «حاشية على واث وثمانه» (Walt Whitman) في المجموعة النقدية متناقضة - ١٩٣٢.
- (١٠) وعلا ما يقوله بورخيس في نصه المذكور «مترجمو كتاب ألف ليلة وليلة»: كان لثمان، مثل واشنطن، غير قادر على الكتب، فلا نجد عنده سوى الأمانة الأملية، وهي شيء قليل بل قليل جداً، إذ كان ينبغي أن يتج اللقاء ما بين ألتيا وكتاب الليالي متعرجاً آخر. (...) إن في «ألف ليلة وليلة» عجايب تمتد لو كت أمثلت على رواية لها ألتية الصيغة.

- (١١) لقد ذكر بورخيس أنه كان يبالغ ترجمة بيرتراند سبرا على سبيل بيت لعله التفتن كثيرا بروث في نصها ما يسيء إلى الأخلاق الطيبة، على خلاف ما كان يفكر فيه الصبي الذي لم يكن بهتم بجوهر الكتاب تلك بل كان مولعا بسحره. اعطى درؤوس الأعلام عن سيرته الذاتية، و. أ. ك. ف. الصفحة XXXVIII.
- (١٢) اعطى : درؤوس الأعلام عن سيرته للكتابة، و. أ. ك. ف. ١٥٧٠ وانظر خاصة إلى ما ورد في الصفحة ١٥٩٦.
- (١٣) إن داليمرو حتى من أحياء برنيس أوس كان آنذاك حيا شيئا يصفه بورخيس في الفصل الأول من كتابه إيفانيسكو كارييفو.
- (١٤) اعطى مقدمة القصة الثانية من كتاب إيفانيسكو كارييفو، التي صدرت سنة ١٩٥٥، في الجزء الرابع من الأعمال الكاملة التي نشرها دار إيفيسيه في برنيس.
- (١٥) يعود المثال الأول أعلاه على رواية وجزيرة الكثرة المرونة. ولقد أشار بورخيس في محادثات أجراها مع أنثوني كاريرو (Antonio Carrizo) تحت عنوان بورخيس للتذكر (Borges el Memorioso) والصادرة في مكسيكو سنة ١٩٨٠، إلى كون المثالين الثاني والثالث العالين على روايتين شهيرتين لويلز (H. G. Wells)، وذكر، فيما يخص الرابع، حكاية الجني الذي ألهم أن يقتل من يطلق سراحه من القمقم المقتوم عليه بخاتم سليمان. أما المثال الأخير، فيؤشّر إلى قصيدة لثوماس مور (Thomas Moore) من جهة، وإلى قصة الرجل ذى القناع الحديدى، وهو واقع تاريخى فرنسي تخرمه خموض الأسرار المكتومة. وقد شخص بورخيس هذه القصة الناجمة عن مخاوف طفولته، في قصة والصياغ المقتنع الحكيم المروى، التي ضمها إلى كتابه المذكرات التاريخ العام للشعاعة والعار - ١٩٣٥. اعطى أيضا، و. أ. ك. ف. الصفحة ١٤٩٥.
- (١٥) اعطى المرجعين للمكرهين في الحادثة ١١.
- (١٦) اعطى مثلا، و. أ. ك. ف. الصفحة XXXIX، أو قصيدة اليانيس أو بصير أدق، الخلاب النعمة El desdichado، التي يذكر فيها بورخيس شجاعة أجداده، معروفا، بشكل لا يخلو من القصر المكسوس؛
- لقد أوروبوني الرسالة، وما كنت بسلامة.
- لم يتنوى إلى القول:
- ولا يبارقني، بل هو دائما جنيني
- ظلي، ظل من كان غائب لسمه.
- (١٧) اعطى في مجموعة تعقيشات أخرى، النص الذي بعنوان أسرار جزئية عن كتاب دون كيشوته.
- (١٨) انظر قصيدة الاستعارات، الاستعارة الرابعة. اعطى أيضا، حول المفارقة للشهرة المذكورة، نص تعليقات السلحفاة في المجموعة النقدية مناقشة - ١٩٣٢.
- (١٩) انظر قصيدة الاستعارات، الاستعارة الثالثة.
- (٢٠) اعطى القصيدة الخالد في مجموعة الألف.
- (٢١) إن ذكره نفي الألف هذه قديمة عند بورخيس، وقد كان وضع في آخر مقدمته لديوانه الأول روح برنيس أوس في عام ١٩٣٢، اعتلزا قد احتشلت به الشرائع التالية، إليك نصه:
- (إن سمحت صفحات هذا الكتاب لنفسها أن تقدم بعض الأبيات المستحسنة، فليذكر لي قارأها قلة أسمى في احتفال نسبها إلى النسي قبله، نقلت ما بين عهدنا والفراق، وليس كونك قارئ هذه الرياضات وكنتي محررا إلا نتيجة ظروف تلافية وعارضة.
- (٢٢) ويجدر الذكر أن بورخيس، في النص المذكور من كتابه تاريخ الألفية، يتعرض مثلا على عدم وجود قبلى مشترك ما بين الزمان الإنساني وزمان جبهة الاحمرد، نصا من القصوى الإسلامية الخاصة بالمرآج.
- (٢٣) أقصوه كتاب الزماني في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته، أما «مكتبة بابلي» (La Biblioteca de Babel)، فلي مجموعة القصص صورية.
- (٢٤) اعطى ، في الكتاب المذكر ، خاصة في عبادة الكعب.
- (٢٥) اعطى المخاضرة التي بعنوان ألف ليلة وليلة، في كتابه صبح ليال.
- (٢٦) اعطى كتاب رودريجز مونيغال (E. Rodriguez Monegal) بعنوان بورخيس (Borges, Le Seuil, Paris, 1970. trad. P. M. Rosset)، ص ٨٨ - ٩٢.
- (٢٧) انظر خاصة في مجموعة تعقيشات أخرى ، «الجنار والكتب» ، وكرة باسكال (Pascal) وزهرة كولريدج (Coleridge) وحلم كولريدج...
- (٢٨) اعطى، في مجموعة القصص صورية، «صورة السيف» (La Forma de la espada).
- (٢٩) اعطى درؤوس الأعلام عن سيرته الذاتية.
- (٣٠) اعطى كرة باسكال في مجموعة تعقيشات أخرى.
- (٣١) انظر حواشي تاريخ الألفية ، في مطلع المجموعة الكاملة الاسم ذاته، وقد أشار بورخيس إلى كونه تعرف معاني شعر الغزل العربي عن طريق قراءته كتاب ألف ليلة وليلة.
- (٣٢) يمكن أن أراد أن ينظر في دقة معلومات بورخيس عن الفلسفة الإسلامية، أن يطلب، على سبيل المثال، أقصوه «بحث ابن رشد» في مجموعة الألف.
- (٣٣) اعطى حواشي، و. أ. ك. ف. الصفحة ١٦١٥ - ١٦١٧.
- (٣٤) إن هذه القصة من أزوع للملأ التي ابتكرها بورخيس، ومن أشهرها. وقد تأثر فيها بفلسفة الفار الصينيين، أمثال لي - تسو (Li-tsu) وتشوانج - تسو (Tchouang-Tsou). انظر الإشارة إلى حلم حلمه وتشوانج في نص «دعني جنيدي الزمان»، في مجموعة تعقيشات أخرى.
- (٣٥) انظر الوحدة ٥٢، في كتاب مكتبة شخصية.
- (٣٦) قال بورخيس في المخاضرة التي عنوانها ألف ليلة وليلة - اعطى كتاب صبح ليال - وهو يحاطل عن عدد البالي في عنوان الكتاب، إن العدد الذي افترقا عليه يسمرا بنما وعينا شيئا لا محمود، أخفيت إليه، عبارة على ذلك، ليلة.

ألف ليلة، حلم بورخس

محمد أبو العطا *

مناح ثلاثة : للمنى الأول يختص بغزارة قراءات بورخس المتكررة لترجمات (ألف ليلة وليلة) إلى الإنجليزية والإسبانية والفرنسية والألمانية؛ والمنحى الثاني هو احتفاء أعمال بورخس الشعرية والقصصية بـ (ألف ليلة)؛ أما المنحى الثالث فيتمثل بمقالاته ودراساته ومقدمات كتبه التى يتناول فيها بشكل أو بآخر محتوى (ألف ليلة) أو بنيتها.. إلخ.

وترجع علاقة الكاتب بالأدب الشرقية، العربية منها والإسلامية، إلى تأثره بثقافة والده. تقول ليونور بورخس، والدة، إن أباه كان شاعراً وأديباً ومهتماً بهذه الأدب التى كانت دائماً - إلى جانب موضوعات أخرى كثيرة - محل نقاش وبحث فى الصالون الأدبى الذى كان يقعد فى بيته، وتختلف إليه طائفة من أشهر أدباء ومثقفى بوينس آيرس، والذى كان يسمح لبورخس، منذ صغره، بحضوره. وتقول أيضاً إن والد الكاتب كان أول من ترجم رباعيات الخيام إلى الإسبانية. وتوضح السيدة

عندما ترجم (كتاب ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبية، بداية بترجمة جان أنطوان جالان Jean An-toine Galland، وبما لم يدر بمخيلة أحد، حينئذ، أنه سيقراً فى أشد بقاع الأرض تبايناً. وفى المجال الإسباني والإسبانو أمريكى، شأنه فى ذلك شأن ثقافات أخرى، تقاطر العديد من الترجمات^(١) لهذا الكتاب. ونحن هنا بصدد الحديث عن انعكاس ظلال (ألف ليلة وليلة) الطويلة على الثقافة الإسبانية، بوجهيها الأوروبى والأمريكى، معتمداً فى واحد من كبار أدباء ومفكرى هذه الثقافة: الأرجنتينى خورخى لويس بورخس Jorge Luis Borges.

وعلاقة بورخس بـ (ألف ليلة) علاقة ممتدة وغزيرة، ممتدة لأنها دامت ما يقرب من ثمانية عقود، منذ طفولته المبكرة وحتى مماته عن عمر يناهز ٨٧ عاماً؛ وغزيرة فى

* أستاذ الأدب الإسباني، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

والرمزية. والتقى بورخس بأسنس، في إسبانيا، في عام ١٩١٩، بعد أن كان الأرجنتيني قد أمضى سنوات الحرب العالمية الأولى في سويسرا، وكان قد ذهب إليها للدراسة. وأصبح بورخس من مرعدي أسنس وتأثر بشعره وبعض ملامح التيار الأوتراي، خاصة في ديوانه الأول (دفء بوهنس أيرس) (١٩٢٣). وظل بورخس يكن ودا واحتراماً عميقاً لأستاذه الإسباني - الذي كان يتقن اللغة العربية - نظراً إلى ثقافة أسنس الواسعة وخاصة في مجال الآداب الشرقية والعربية، وإليه يرجع بعض الفضل في تعمق شغف بورخس بهذه الآداب وإقباله عليها. وليس أدل على ذلك مما جاء في دراسته «مترجمو ألف ليلة وليلة» (التي وردت بكتابه «تاريخ الخلود»^(٣٦))، فشواهدة وإحالاته تضم من الشعر الجاهلي إلى شعر أبي البقاء الرندي ومن شعر المتنبي إلى (مروج الذهب). وكلها تشير إلى أن بورخس، برغم عدم معرفته باللغة العربية، قد نهل من عيون الأدب العربي والإسلامي المترجم.

ومع هذا، فمن الطريف أنه، برغم إعجاب بورخس بمترجمة أستاذه لـ «ألف ليلة وليلة» إلى الإسبانية، لم يقترب من تلك الترجمة لا بالعرض ولا بالتحليل، وإنما غلفها دائماً بصمت عجيب شاركه فيه العديد من المستعربين الإسبان والأوروبيين، وإن كان بورخس قد انتقد مراراً الظلم الذي تكابده أعمال كانسينوس أسنس في غياب من يزيل عنها غبار النسيان.

ونعود مرة أخرى إلى كتابه النقدي «تاريخ الخلود»، لننتقي ثلاث دراسات لها علاقة بـ «ألف ليلة وليلة». تتناول الدراسة الأولى الشعر الملحمي الأيسلندي القديم^(٣٧) (نحو القرن الأول الميلادي)، ويقارن فيها الكاتب بين الشعريات الاستعمارية «الفريية» في الشعر الأيسلندي القديم ونظائرها في لغة «ألف ليلة». والثانية دراسة بعنوان «الاقتراب من المعتمض»^(٣٨) ويقدم فيها عرضاً تحليلياً لرواية «بوليسية» تحمل الاسم نفسه (The approach to Al-Mu'tasim) للمحامي الهندي

بورخس أن ابنها أثنى الإنجليزية منذ نعومة أظفاره على يد مرربة إنجليزية، وأنه بدأ يقرأ بالإنجليزية أولاً ثم بالإسبانية برغم أنها لغته الأم. ومن المعروف أن من بين أوائل الكتب التي قرأها «كتاب ألف ليلة وليلة». يقول بورخس:

«من أوائل الكتب التي قرأتها «ألف ليلة وليلة» الذي ترجمه لاج Lang إلى الإنجليزية. بعد ذلك، قرأت ترجمات أخرى قيل لى إنها أدق، مثل ترجمة بيرتون، وترجمة رفائيل كانسينوس أسنس Rafael Canisinos Asséns التي ربما كانت أدبياً أرقى من الأخرى، لكن انطباعاً تولد عندي دائماً بأن كل الترجمات الأخرى كانت ترجمة لترجمة لاج لأن ترجمة لاج، ببساطة، كانت أول ما قرأت، لذا فإن الأصل العربي ينبغي أن يكون بالنسبة إلى (فأنا لا أعرف العربية) ترجمة أخرى، جيدة تقريباً، لترجمة لاج الإنجليزية»^(٣٩).

ومن ترجمات «كتاب ألف ليلة وليلة» الأخرى التي قرأها بورخس ترجمة إدوارد لين Edward Lane الإنجليزية، وترجمتها جالان ومردوس Mardrus القرنسستان، وترجمات فيل Weil وماكس هنتج Max Henning وفليكس بول جريف Felix Paul Greve ورنو ليمان Enno Littmann إلى الألمانية، حسبما يشير الكاتب نفسه.

وكما ذكر، يعتبر الكاتب ترجمة كانسينوس أسنس (١٨٨٣ - ١٩٦٤) من أفضل ترجمات «ألف ليلة»، وكان أسنس من رواد الحركة الشعرية الطليعية في إسبانيا التي حشد من الشعراء والكتاب الجدد وشكلوا ما عرف بتيار «الأوتراية» Ultraismo، واهتم بالصورة المستحدثة الأصيلة ويتجهد الشعر من بقايا الرومنتيكية

عشر، من أهم الأحداث الأدبية على الإطلاق؛ إذ ساهم في تجديد الخيال الغربي، ونفحه أفقاً خيالية وإيهاعات سحرية غرائبية مجيدة، لاسيما بعد أن كاد ينضب معين الخيال الأوروبي، بشكل ماء، ولم يعد الناس يحفلون بالملاحم القديمة أو خيالها الفاتر. وهي قصيدة طويلة (٩٦ بيتاً) في شكل رباعيات، يقول فيها :

٦١ أوروبا ضلت لكن هبات أخرى
نفحها الحلم الرهيب للقوم المشاهير
الذين يقطنون مفازات الشرق
والليل المشحون بالليث.

٦٥ عن ملك، مع بزوغ الفجر، يسلم
زوجته - الملكة لليلة واحدة - إلى سيف
الجلاد الذي لا يرحم، يحكي لنا
«الكتاب» الذي مازال يسر الزمن.
[....]
هذا الذي حلمت به

٨٠ وجوه غامضة معممة، ساد الغرب.
أما «أورلان» فهو الآن منطقة
زائلة تمتد أميالاً موحشة
عجايبها متراخية وباطلة،
٨٤ حلم لم يعد يحلم به أحد.

هذا الحلم الذي حلمه العرب في ألف ليلة وليلة، هو - إلى جانب الزمن والمتاهة والمكان والمرآيا والخلود والموت - أحد الثوابت في كتابات بورخس الذي يرى الحياة حلمًا؛ فالإنسان لا يعدو كونه حلمًا لخالق ديميورجي (demiurge) أو بفعل صدفة غامضة، وهو حلقة في سلسلة لانتهائية ومتراكزة لا مفر منها، متاحة محكمة، حلقة مفرغة يتعاش فيها الواقع والوهم (يقول الكاتب في قصته «الألف»^(١٠) التي يتحدث فيها عن العالم المصغر الذي رآه في قهو منزل صديقه: ... دائرة

مير بهادور علي Mir Bahadur Ali، المولود في بومباي، التي نشرت في المدينة نفسها في عام ١٩٣٢، وبها إشارات إلى (منطق الطير) لفريد الدين العطار، و(الإنشاد)، و(ألف ليلة) [ترجمة يروتون]، وتناقض فكرة الكل في واحد التي تتأسس عليها رواية مير بهادور، وذلك طبقاً لما يراه بورخس. وفي الدراسة الثالثة، وتحمل عنوان الكتاب نفسه^(١١)، ثمة إشارة مطولة إلى العشق عن طريق السمع، قبل رؤية المحبوبة، الشائع في الأدب العربي والموضوع التقليدي في (ألف ليلة وليلة). والكاتب يحيل القارئ إلى قصة «بدر باسم»، وإلى قصة إبراهيم وجميلة.

ولنلتقط من شعر خورخي لويس بورخس بعضاً مما يشير إلى تعلقه وتأثره بالتراث العربي وبـ (ألف ليلة) (وهو قليل من كثير؛ حيث تكثر إيماءاته المباشرة وغير المباشرة إلى هذا التراث، وخاصة عن طريق التضمين الذي يعد من أبرز سمات شعره وثره القصصي). في قصيدة بعنوان «مطور ربما كتبتها وفقدتها في حوالي عام ١٩٢٢»، وهي القصيدة التي تختتم ديوانه (دفعه بورخس أيرس)^(١٢)، يشير إلى اثنين من أهم مظاهر كتاباته: الأول، يتعلق بالأدب التي تأثر بها في المقام الأول وهي الأنجلو سكسونية والعربية والجيورمانية القديمة؛ والثاني، ما أتاحته له هذه الثقافات من تفاصيل نظرت للكون؛ باعتباره كائناً غامضاً ومبهماً لا يحيط بأسراره، يقول:

«والسكون والعرب والقوط
الذين - دون علمهم - أنجزوني،
آثا هذه الأشياء والأخرى
لم هي مقاتيح سرية ورموز ورة
لذلك الذي لن نعرفه أبداً؟»^(١٣)

وفي قصيدة أخرى، تحمل عنوان «أريوستو والعرب»^(١٤)، يشير بورخس إلى أن ظهور كتاب (ألف ليلة وليلة) مترجماً في الغرب، مع بداية القرن الثامن

ومن المعروف أن خورخي لويس بورخس قد كرس فكرة الإنسان - الحلم في قصته الشهيرة «الأطال الدائرية»^(١٤) (رجل يصنع على أن يعلم برجل آخر، وحين يتحقق له ذلك يكشف أنه كان حلماً لرجل آخر). ويشير الكاتب، في مقدمة هذه القصة، إلى «عبر المرأة» Through the Looking - Glass، للموس كارول Lewis Carroll، التي تقدم للفكرة الأساسية للقصة^(١٥). ويعود فيسئرها في قصة «حكاية الرجلين اللذين حلماه»^(١٦)، وهي - كما يشير الكاتب نفسه - إعادة صياغة ليلية ٣٥١ من (كتاب ألف ليلة وليلة) لرجل يحلم بكنز فيكتشف أنه حلم رجل آخرًا، كما يتناول في قصة أخرى، «غرفة التماثيل»^(١٧)، فكرة المرأة أو المرايا المتجسرة (وهي شكل آخر من أشكال الحلم - اختلاط الواقع بالوهم - فإذا وقف شخص بين مرآتين يتكرر عددًا لا حصر له من المرات، ويختلط الواقع بصوره المتعددة إلى ما لا نهاية). وقصة «غرفة التماثيل» هي أيضاً إعادة صياغة بقلم الكاتب لإحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) - الليلة ٢٧٢ - التي تنتهي باستيلاء طارق بن زياد على القصر وعلى غرفة التماثيل الموجودة ببرج ذلك القصر ببلاد الأندلس. وفي قصة «الألف»^(١٨) يعود الكاتب إلى هذه الحكاية ويشير إلى المرأة - التي تعكس الكون كاملاً - التي عثر عليها طارق بن زياد في برج.

ويطرح الكاتب فكرة اختلاط الواقع بالوهم وعلاقته بـ (ألف ليلة وليلة) في واحدة من أمتع مقالاته وأشهرها، ويحمل عنوان «أسفار جزئية في دون كيخوته»^(١٩)، فيرى أن ثباتس يحيل إلى مزج المذكر بالوهمي، أي عالم القارئ بعالم (دون كيخوته)؛ ففي الفصل السادس من الجزء الأول، يراجع القس والحلاق مكتبة دون كيخوته، ومن بين الكتب التي يفحصها كتاب (جالانيا) الذي كتبه ميجل دي ثباتس نفسه، أي أن الحلاق - حلم ثباتس أو الذي هو شكل من أشكال أحد أحلام ثباتس - يوسعه الحكم على ثباتس

يوجد مركزها في كل مكان ولا يوجد محيطها في أي مكان». فالكون يبدو حلماً لرجل ما الذي هو بدوره حلم لرجل آخر. وهذه النظرة للعالم قد تكون انعكاساً للرؤية المثالية للعالم في الفكر البوذي، أو انعكاساً لتأثير هيوم Hume في نظرية بورخس المتشككة. والتعارض بين رؤية بورخس للكون بوصفه مزيجاً من الواقع والوهم والتفسير الغنوصي للكون الذي يميل إليه الكاتب في الغالب هو سر جاذبيته وتآلق إبداعه الأدبي، في رأى الكثير من دارسيه.

والحلم عند الكاتب مرتبط بالسهاد، سهاد بورخس المرضي الطويل الذي لازمه في مرحلة معينة من مراحل عمره، ومرتبط أيضاً بشع من الرؤية الشبحية (بهالة صفراء - على حد قوله^(٢٠) - من الظلال والأضواء) بسبب ضعف بصره الذي ورثه عن أبيه وأخذ يتلاشى إلى أن كف تماماً في أواخر سني حياته. وفي السهاد، يحدث الانتقال اللحظي أو التثقل بين الوعي واللاوعي بما يشوبه من الأحلام والرؤى المفزعة والظهورات الشبحية في عوالم مبهمه مترددة بين الواقع والحلم، ويقول الكاتب إنه كى يتغلب على سهاده جرب أن يكتب قصصاً^(٢١)، لأنه، قبل النوم، راقداً في فراشه، كان يحشد أن ينسى كل شيء من أجل أن يروح في الكرى، بيد أنه كان يتذكر كل شيء في جسده، في كتبه، في منزله، في بونيس آيرس، وبدقة شديدة. لذا، كتب قصة «فونس قوى الذاكرة»^(٢٢) وتمكن بذلك من التغلب على سهاده. وهذا ما حدث أيضاً عندما كتب قصة «الظاهر» El Zahir^(٢٣). ويقول الكاتب إن مثل هذه القصص ليست إلا استعارات لسهاد الحقيقي.

ومسألة إبداع قصصه في السهاد (كما لو كانت حلماً) لها أيضاً - في حالة بورخس - بعض علاقة (مشابهة، استعارية) بأحلام شهرزاد التي كانت في سهادها تقص على الملك حكايات خرافية إلى أن يدركها الصباح، (وإن كان السهاد هنا قسراً).

قراءها ومشاهديها، يمكننا أن نصبح شخصاً متخيلة. في ١٨٣٣، لاحظ كارلايل Carlyle أن تاريخ العالم كتاب لا نهائي مقدس يكتبه البشر ويقرأونه ويحاولون فهمه، وفيه أيضاً من يكتبهم»^(٢١).

وفي قصته التي تحمل عنوان «حديقة الطرق المتشعبة»^(٢٢)، التي تتضمن حواراً بين عالم إنجليزي متخصص في الحضارة الصينية وجاسوس من أصل صيني، يحاول الأول التوصل إلى سر المتاهة التي أقامها جد الثاني فتبخلها كتاباً دورياً، مجلداً دائماً، ويذكر أنه فكر في «كتاب ألف ليلة وليلة»... تذكرت أيضاً الليلة التي تتوسط ليالي ألف ليلة وليلة حيث نقص الملكة شهرزاد - بسبب خطأ سحري ارتكبه مدون المخطوط - حكاية ألف ليلة وليلة حرفياً، وهو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية»^(٢٣).

ونرى هنا كيف ارتبطت (ألف ليلة وليلة) لدى الكاتب بفكرة امتزاج الواقع بالوهم وبفكرة المتاهة، بيد أننا نلمح أيضاً ألراً لنظرية العود الأبدى والزمن الدوري. علينا أن نراجع مرة أخرى كتاب (تاريخ الخلود) لنجد أن الكاتب اختصهما بدراستين، تحمل الأولى عنوان «مذهب الدورات»^(٢٤) (يوضح في المقدمة أنه يقصد بذلك الاسم «العود الأبدى»)، والثانية «الزمن الدائري»^(٢٥)، وينتهي فيها إلى أن مصير كل البشر يتكرر ويتشابه، في زمن دوري، ويعتقد في أن هذا المصير، في نهاية الأمر، يتساوى، يقول :

«إذا كان مصير إدجار آلان بو والفيكتنج ويهوذا الإسخريوطي وقارئى، على نحو سرى، هو للمصير نفسه - المصير الوحيد المحتمل - فإن تاريخ العالم هو تاريخ رجل واحد»^(٢٦).

نفسه. وتصل هذه اللعبة من الإبهامات الغريبة إلى ذروتها في الجزء الثاني: فأبطال الرواية قرأوا الجزء الأول، أى أن أبطال (دون كيخوته) هم في الوقت نفسه قراء (دون كيخوته). ويمكن أن نجد الفكرة نفسها في (هاملت): في داخل المسرحية ثمة خشية مسرح تمثل عليها مأساة، هي تقريباً مأساة هاملت نفسه لعدم تماثل المأساتين تماماً يقلل من أهمية هذا التدخل؛ أى أن هاملت، بشكل ما، يشاهد نفسه مثلاً على خشية المسرح أيضاً. وكذا الحال مع (ألف ليلة وليلة): تراكم القصص الفانتازية يضاعف، إلى حد الدوار، الحكايات الفرعية المنبثقة عن الحكاية المركزية: ملك باس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة، ثم يأمر بدق عنقها عند الفجر، ثم تلى شهرزاد وتسليه كل ليلة بحكاية حتى تمر عليهما (ألف ليلة وليلة) فتقدم له شهرزاد ولدتهما. واضطر المدونون إلى إجراء كافة أنواع التدخلات والإضافات، لكن أياً منها لا ترقى إلى مرتبة تلك التي تخجيكها الليلة ٦٠٢ التي يستمع شهرهار فيها إلى قصته هو على لسان شهرزاد، فهو يستمع إلى بداية الحكاية التي تضم كل الحكايات وتضم أيضاً - بشكل مرهيب - حكايته هو، تضمه هو أيضاً. وهنا أنقل تساؤل بورخس: هل يحبس القارئ جلياً المكان الربح لهذا التدخل، لهذا الخطر: أن تستمر شهرزاد في حكاياتها وأن يستمع الملك جامداً في مكانه وإلى الأبد إلى حكاية (ألف ليلة وليلة) الناقصة التي ستصبح من الآن لا نهائية ودالية...؟ ثم يتساءل مرة أخرى:

«... لماذا يقلقنا أن تتكرر حكايات (ألف ليلة وليلة) في (كتاب ألف ليلة وليلة)؟ لماذا يقلقنا أن يكون دون كيخوته قارئاً لـ (دون كيخوته) وهاملت مشاهداً لـ (هاملت)؟ أعتقد أنني عشت على السبب: يعنى هذا أن الشخص المتخيلة يمكنها أن تصبح قراء أو مشاهدين، ونحن،

«الخالدة»، التي نحن بصددھا، ينتحى بورخس منحى الدكتور الفرنسي ويختار عنوان «مدينة البروز» للإشارة إلى أن هوميروس هو أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة)، برغم علمه أن اسمها الصحيح «مدينة النحاس».

وهذا النوع من الدعايات شائع فى كتابات بورخس، وخاصة التى تأتى عن طريق التضمين، فىأى ذكر عبارات. فى سياق معين دون الإشارة إلى مصدرھا، إلى أن يكتشفه القارئ بعد قراءة متأنية؛ أو هو يرسم بعض ملامح شخصية ثانوية مثلاً من شخوص قصصه تذكر بأديب ما، عظيماً (٣٠) كان أو مقموراً، أو تذكر بصديق من أصدقائه أو بشخصية معروفة من شخصيات التاريخ قديماً أو حديثاً، والهدف منها مداعبة قرائه ودارسيه ومتبعي إنتاجه. وليس من الشائع أن يحدث العكس، أى أن يحاول كاتب آخر إضافة ملمح أو ملامح «بورخسية» إلى شخصية فى قصة أو فى رواية، لكنه، مع ذلك، يحدث. ولذلك، على سبيل المثال، اسما مشهوراً: رواية (اسم الوردة)، للإيطالى أومبرتو إكو Umberto Eco.

يداعب إكو بورخس، فى روايته هذه، مضغياً الكثير من ملامح الكاتب الأرجنتينى على شخصية أمين مكتبة اللير (٣١) الذى تقع فيه حوادث القتل. ويستتر وراء دعاية إكو قدر كبير من التوفير والحب لبورخس.

ولعلنا لو واصلنا القراءة فى شعر بورخس لاقترنا أكثر من سر التشاق (ألف ليلة) بمعقلته الإبداعية. نتوقف عند قصيدة مطولة له (٧٢ بيتاً)، عنوانها صريح: «استعارات ألف ليلة وليلة» (٣٢)، وهى، فى الحقيقة، تكريس من جانبها للاستعارات والإيحاءات والفكر الخالدة التى توحى بها (ألف ليلة)، والكاتب، فى قصيدته، يتناول أربحاً منها أساسية من وجهة نظره.

الاستمارة الأولى هى ذلك العالم التخيلى الغرافى الغرافى وتلك الوقائع والأحداث الأسطورية التى يعج بها

وهنا نصل إلى واحدة من أعظم قصصه وأشدها طموحاً، التى تناقش فكرة «الكل فى واحد»؛ نعى قصة «الخالدة» (٣٧) التى يعاود فيها الإشارة إلى (ألف ليلة)، فبطل القصة - الذى هو هوميروس وهو القائد الرومانى فلاسينيوس روفو وهو تاجر الماديات التركى جوزيف كرتافيلوس - الذى يبحث أولاً عن الخلود لم يسعى مرة أخرى وراء معجزة الغناء، هو أيضاً أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة):

«جبت ممالك جديدة وإمبراطوريات جديدة... فى القرن السابع الهجرى، فى حى بولاق، دونت بخط متأن، بلغة نسيجها وبأجندية أجملها، رحلات السندباد السبع وقصة مدينة البروز...» (٣٨).

وهكذا، فإننا نلاحظ أن ذكر (ألف ليلة وليلة)، فى هذه القصة، على اعتبار أن هوميروس هو الذى كتبها (أو فلاسينيوس روفو أو جوزيف كرتافيلوس... إلخ)، لم يأت عشوائياً، بل جاء ليضيف واحدة من الأفكار الفلسفية والأدبية الثابتة عند بورخس إلى هذا النص الذى ذكرنا من قبل أنه طموح، من مبدأ أن الكاتب أراد أن يودعه أهم محاور فكره. ولندكر مثلاً أن أسفار الرواية سعيماً وراء الخلود أولاً ثم وراء الفناء جعلته يجوب الأرض فى ما يشبه الدوائر المتراكزة (مركزها فى كل مكان ولا محيط لها) وهو ما يذكرنا بالحلم (الواقع - الوهم)، ويذكرنا أيضاً بفكرة المتاعه التى يلمى ذكرها أكثر من مرة على لسان الرواية. كما أننا نلمح هنا أيضاً كيف يداعب الكاتب قراءه المهتمين بكتاباته، فمن المعروف عن الكاتب أنه تناول بالنقد، فى أكثر من مقام، ترجمة الدكتور مردروس (٣٩) Mardrus لكتاب (ألف ليلة وليلة) وأشار فيه إلى أن مردروس قد غير، بلا سبب واضح، اسم «مدينة النحاس» إلى «مدينة البروز» وجعلها تنسب إلى الليالى من ٣٣٨ إلى ٣٤٦ بدلاً من الليالى ٥٦٦ - ٥٧٨، كما جاء فى النص الأصلى. ومع هذا، فى قصة

أما الاستعارة الرابعة فهي الزمن، خريطة إقليم لا تحديد له، زمن امتداد وتدرج الظلال الذي يلي فيه رخام القصور وتتقدم خلاله خطوات الأجيال. كل شيء يحدث فيه معاً؛ الصوت والصدى، عوالم من فضة وعوالم من ذهب أحمر، مراقبة النجوم...

ويختتم القصيدة بهذه الأبيات:

«يقول العرب إن أحداً لا يستطيع
أن يقرأ «كتاب الليالي» حتى النهاية.
٧٠ ف «الليالي» هي الزمن، لا ينأى.
واصل القراءة بينما اليوم يحضر
وستحكي لك شهرزاد حكايتك».

واستدعاء (ألف ليلة وليلة) في قصص بورخس يتمثل في أنساق عدة؛ فهو إما إعادة صياغة بقلمه لحكاية من حكايات (كتاب الليالي)، كما في قصتيه «غرفة التماثيل» (فكرة المرأة التي تمكس الكون)، و«حكاية الرجلين اللذين حلمسا» (فكرة رجل يعلم برجل آخر)، بالإضافة إلى قصة «الملكان والمتاهتان»^(٣٣) (التي يقول الكاتب إنه استوحاها من «ألف ليلة وليلة» بيد أنها لا تظهر في ترجمة جالان)، أو باعتباره جزءاً من السياق السردي، كما في حالة قصة «الخالد»؛ أو انتهاجاً لنهج أو نسق من (ألف ليلة) في القصص، كما في قصة «الصبّاغ المقتنع»^(٣٤)؛ أو بذكر (ألف ليلة وليلة) باعتبارها مرجعاً، كما في قصة «الألف»؛ أو مجلداً يكثر فيه على مخطوط غامض، كما في «تقرير برودي»^(٣٥)؛ أو بالإشارة إلى مجلدات (ألف ليلة وليلة) المتوفرة بمكتبة بطل القصة، كما في قصتي «الأخضر»^(٣٦) و«كتاب الرمل»^(٣٧)؛ أو بذكر (كتاب الليالي) بوصفه تجسيداً لفكرة (فكرة المتاهة)، كما جاء في قصة «حديقة الطرق المتشعبة»^(٣٨).

وتأتي هذه الرجوعات المتجددة، إلى (كتاب ألف ليلة)، موزعة على أغلب المجموعات القصصية التي

الكتاب، المعجائب التقليدية التي تنتسب إلى (ألف ليلة وليلة) والتي هي الآن ملك للبشر جميعاً في الشرق والغرب؛ النهر، المياه الكبرى، الطلسم القديم، الجن حبس القمقم، قسم الملك بأن يسلم ملكته كل ليلة إلى سيف الجلاذ، رحلات السندباد (ذلك الأوديس المتعطر إلى المخامرة)...

«عالم مناسب.

من الأشغال التي تتغير كالسحب
[...] تلك المعجائب المحبة
التي كانت للإسلام وهي الآن
لي ولك...».

والاستعارة الثانية من شقين، يتناول الشق الأول جبهة الكتاب وما تعرضه من روعة وبهاء، فظاهرة يتراءى كبساط فارسي يزخر بالألوان والمخطوط التي قد تبدو فوضوية أو عشوائية بينما يحكمها قانون سرى مستور. والشق الثاني هو لغز الأرقام والسفرات السبع، الوزراء الثلاثة، الأمنيات الثلاث، الأخوات الثلاث، الحب الذي يرى ثلاث ليال معاً... وفوقها جميعاً الرقم الأول والأخير، الدال على الوحدة واللوحية؛ الواحد.

وتشير الاستعارة الثالثة إلى فكرة الحلم (التي عرضنا لها من قبل): رجل يحلم برجل بينما هو حلم لرجل آخر، ويتواصل الحلم في الجميع وتسج منه مشاهد كبرى يختلط فيها الحلم بالواقع:

«يوجد الكتاب في الكتاب، ودون علمها،
تحكي الملكة للملك قصتها معاً
٥٥ القديمة المنسية، مأخوفين
بصخب أسرار سابقة،
لا يعرفان من هما. يواصلان الحلم».

الكتاب تماماً^(١٠) ، وكذا سياق الكتاب الذي يمتزج فيه النثر بالشعر^(١١) .

والحقيقة أن خورخي لويس بورخس متضامن تماماً مع غرض كتاب «ألف ليلة وليلة» ، ويوجد فيه غاية نبيلة من أهم غايات الأدب، وهي الإمتاع والتسلية. فيقول:

«... أريد أن أوضح فقط أنني لست، ولم أكن قط، ما كان يسمى من قبل بـ كاتب الأمثال أو قصص الوعظ ويسمى الآن كاتباً ملتزماً. لا أطمح إلى أن أكون «إسوب»، وقصصياً - كحكايات «ألف ليلة وليلة» - تهدف إلى التسليّة والإثارة لا إلى الإقناع»^(١٢).

أصدرها الكاتب منذ عام ١٩٣٥ وحتى آخرها التي صدرت طبعتها الأولى في عام ١٩٧٥ . وليس لنا الآن إلا أن نذكر ما يبدو جلياً عند هذا الحد، وهو افتتان بورخس بحبكة «ألف ليلة وليلة» ، وذلك البساط السحري المختلف الألوان بيد أن نظاماً سرياً وخفياً يحكمه، تلك الحكبة البسيطة، حكاية تضم الحكايات كافة التي تتفرع من الأصل، وهي الحكبة التي يرى بورخس أنها أرقى من (حكايات كائنبري) ومن (الديكاميرون) على سبيل ذكر مثليين رجع إليهما الكاتب نفسه^(١٣) .

بل إن سحر كتاب «ألف ليلة وليلة» يبلغ حتى عنوان الكتاب ذاته، الذي يرى بورخس أنه بديع ومناسب

المواش :

(٥) خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges (١٨٩٩ - ١٩٨٦)، الكاتب والفكر الأرجنتيني الكبير. نظم الشعر أولاً وتأثر في بدايته بالمدرسين (والتصنيف) الألمانية والطليعية الإسبانية، وظهر ذلك في حياته الأولى، فله يوهانس أيريس (١٩٢٣). لكنه سرعان ما انجذب بشغفه إلى أفكار نيتش في الفكر والمعرفة الإنسانية على رجليهما في لغة بسيطة ومقتضلة. ومن أشهر دواوينه: الشعر في اللقال (١٩٢٥)، كتاب صان حارون (١٩٢٩)، للأزهار السبعة (١٩٦٥)، الآخر، هو نفسه (١٩٦٩)، ذهب النمر (١٩٧٢)، الوردة العائرة (١٩٧٥). بيد أن أهم ما يميز نتاجه الإنشائي عامة هي أعماله القصصية التي جاءت متأخرة نسبياً، وتجربة أولاً، وثلاث فريدة خاصة عمومًا، ومن أهمها: تاريخ العار العالمي (١٩٣٥)، حديقة أنطون المضمضة (١٩٤٢)، الألف (١٩٤٩)، تقريظ بروي (١٩٧٠)، البرلمان (١٩٧١)، كتاب الرمل (١٩٧٥). كما أنه اشتهر بمقالاته ودراسه الأدبية التي ضمها أشهر إصداراته النقدية، ونذكر منها: التعقيلات (١٩٢٥)، مناقشة (١٩٣٢)، تاريخ الجلود (١٩٣٦)، تحقيقات أخرى (١٩٥٢). ولقد نهل بورخس من عيون المعرفة في الشرق والغرب، القديم منها والحديث، وله ولم خاص بالأدب الشرقي، العربية والفارسية والصينية، والأدب الجبرمانية القديمة، وله دراسات عن الأدب الاسكتلندي القديم. وتأثر بورخس فحين تأثر به - «مارك توين» و«جاك لندن» و«إدجار آلان بو» و«فريتس» و«ديزلا» و«كينيدي» و«سيفينسون» و«ارابو» و«فيلران» و«ميجل دي أرنابو» و«ألفونزو مافشادو» و«اشينهارا» و«ديشيد» و«كافكا» و«كارل مال» و«هيرودوت» و«تسترون» من بين آخرين. ومن أهم الأعمال الأدبية التي شغل بها: دون كيشوته وألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية وعاملت وكتاب الحياة والحلام الأسطورية القديمة. الخ.

(١) من أشهر الترجمات الإسبانية لكتاب ألف ليلة وليلة، نذكر ترجمة الأديب الإسباني بيتي بلاكرو إنيث Vicente Blanco Iñáñez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) المترجمة عن ترجمة الفرنسي الدكتور مرسوم Mardrus، وظهرت بعد وقت قليل من صدور الترجمة الفرنسية، وتقع في ثلاثة وعشرين مجلدًا، ثم ترجمة لوقال كاستيوس أسس (المكسيك)، ١٩٥٤ - ١٩٥٥، وتقع في ثلاثة مجلدات، ويقول مترجمها إنها متفردة من عدة نصوص عربية مباشرة، رغم أنه ورد بها نصوص ظهرت من قبل في نص مرسوم فقط وتصرص أخرى مأخوذة عن مصادر غربية لم يشر إليها المترجم وتتضمن فقرات من طرق الحمامة لابن حزم، وأيضًا لشعرًا من مختلف الحب بالإشارة إلى تفاصيل من مصادر شتى أعطاها لم يرد في كتاب ألف ليلة وليلة. يقول لنا خوان بيريت Juan Vernet، في مقدمة ترجمته لـ «ألف ليلة وليلة» (برشلونة)، دار نشر بلانيتا Planeta، ١٩٦٤، ص: ٢٠٠، «إن النتيجة المنطقية لتراكم كافة هذه المصادر (في ترجمة كاستيوس أسس) هي تثير لبلة اللبالي، التي تتصلع عن الترتيب التقليدي لجلد باليلة الثلاثين (٢٠٠) وإن هذه الترجمة، ذات اللبالي العتيق، لا يمكن أن توصف بأنها شديدة الأمانة، خاصة الأبيات الشعرية». أما الترجمة الثالثة فهي ترجمة المسترب الكبير خوان بيريت لنفسه الشار إليها بمجلداتها الثلاثة المنفردة بمقدمة مطولة هي في الحقيقة دراسة وإليه لا سيقها من ترجمات ألف ليلة وليلة إلى اللغات المختلفة، وأعطى بأعلى للمصادر المتاحة في وقتها وحتى الآن وانتقاه في نبرة على قدر كبير من الرصانة والدقة. وترجمة المسترب الإسباني خوان بيريت (الذي ترجم القرآن الكريم لهذا إلى الإسبانية) من أفضل الترجمات إلى هذه اللغة حتى الآن، وتتميز فيما تتميز بأسلوبها الواضح وبليتها السهلة الدقيقة.

(٢) خورخي لويس بورخس، نظري، محاضرة أقيمت في مدريد في ٢٥ أبريل ١٩٧٣، ضمن مجموعة تحمل اسم الأدب الإسباني الأمريكي على لسان مبدعه، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة كراسات إسبانيو أمريكية، مدريد، أعيد ٥٠٥ - ٥٠٧، يولية - سبتمبر ١٩٩٢، ص ٦٢ - ٧٢.

- (٣) غورنخي لويس بورنسي : تاريخ الجلود (طبعة مزينة) ، بونيس آيرس ، دار نشر Bineco ، ١٩٥٣ ، ص ١٠٥ - ١٢٨ .
- (٤) المصدر نفسه ، Las Kennings ، ص ٤٥ - ٧٠ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ١٤١ - ١٤٩ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ١٢ - ٤٣ .
- (٧) غورنخي لويس بورنسي : دفة بونيس آيرس ، اشعار ، بونيس آيرس ، دار نشر ميركيتي ، ١٩٢٣ .
- (٨) غورنخي لويس بورنسي : الأعمال الشعرية ١٩٢٣ - ١٩٧٧ ، مدريد ، دار نشر أليانثا ، ١٩٨٧ ، ص ٦٧ .
- (٩) غورنخي لويس بورنسي : الحافان ، بونيس آيرس ، دار نشر Bineco ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٧ - ١٣١ .
- (١٠) غورنخي لويس بورنسي : الآلف ، بونيس آيرس ، دار نشر دولسات ، ١٩٤٩ . ونظر أيضاً طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١٦٩ .
- (١١) وردت هذه العبارة في قصة الآخر بمجموعة القصص كتاب الرطل (بونيس آيرس) دار نشر Bineco ، ١٩٧٥ ، ص ٧ - ١٤ عندما يلقى بورنسي الشيخ بورنسي الشاب ويشرح له كيف سيكف بصره وكيف أنها ليست مسألة مأساة حينما تأتي تاترجيا .
- (١٢) انظر (٣) .
- (١٣) نشرت هذه القصة ضمن مجموعة حليقة الطرق المشعبة (بونيس آيرس) ، دار نشر (سور) ، ١٩٤٢ .
- (١٤) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١٠٥ - ١١٦ . راجع أيضاً مقالته الذي يحمل العنوان نفسه ، للتشوير بمجلة كيميرا Quimera ، برشلونة ، عددي ١٠٣ - ١٠٤ ، ١٩٩١ .
- (١٥) صدرت هذه القصة أولاً ضمن مجموعة حليقة الطرق المشعبة . انظر (١٣) .
- (١٦) العبارة التي تتصدر القصة تقول: ولما فكّر هو عن الحلم بك... (And if he left off dreaming about you...) . وفي دراسة شائقة كتبها باللغة الإسبانية أسعد شريف عمر ، وتعمل هيران التصيل (والتراف في نصين لورنسي ومحفوف مشاهير حكاية من ألف ليلة وليلة (القاهرة: إسدانتر كالية الأسن ، ١٩٩١) لم ترق على أنها ملاحظة في مؤتمر الأكلنس ملقى عوالم ثلاثة ، أنشيبا ، ١١/٢٥ - ١١/٢٣/١٩٩١) ، يتناول أسعد شريف الليلة الواحدة والخمسين بعد المئة الثالثة من كتاب ألف ليلة وليلة باعتبارها أساساً للمحاكاة بين نصين أحدهما لغورنخي لويس بورنسي حكاية الرجلين اللذين حلما والنص الآخر لتنجيب محفوف: العين والساعة وألقت فيها برى الثام ، القاهرة ، دار نشر مكتبة مصر ، ١٩٨٢ ، ص ٩٣ - ١٠٤) يرى كيف أن نص بورنسي (الذي هو إعادة صياغة بقلمه لحكاية من ألف ليلة وليلة يؤكد الفكرة الثانية والثالثة عشرة: الرجل (الإسكندر) هو حلم لرجل آخر (الحيلة حلم - استرجاع الواقع بالتخيّل) وكيف تختلف فكرة الحلم عند محفوف، لمعنى الحلم عند محفوف السراب .
- (١٨) نشرت هذه القصة في مجلد تاريخ العار العالي . انظر (١٧) .
- (١٩) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، ١٧٤٥ .
- (٢٠) غورنخي لويس بورنسي : تفهيمات أخرى ، بونيس آيرس ، دار نشر Bineco ، ١٩٦٠ . ونسماً من عام ١٩٧٦ ، نشر بمدريد ، دار نشر أليانثا .
- (٢١) انظر المصدر السابق ، طبعة أليانثا ، ٥٥ .
- (٢٢) صدرت ضمن المجموعة التي تحمل العنوان نفسه . انظر (١٣) .
- (٢٣) انظر مجموعة حليقة الطرق المشعبة ، التي نشرت فيما بعد ضمن المجلد الذي يحمل عنوان قصص ، طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١١١ .
- (٢٤) انظر (٢٣) ، ص ٧٤ - ٩٤ .
- (٢٥) انظر (٢٣) ، ص ٩٥ - ١٠٣ .
- (٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
- (٢٧) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، ص ٧ - ٢٨ .
- (٢٨) انظر المصدر السابق ، ص ٢٤ .
- (٢٩) راجع دراسة بورنسي : مرجعو ألف ليلة وليلة . انظر (٢٣) ، ص ١٢٦ و ١٣٠ .
- (٣٠) من العدايات المعروفة التي ضمنها بورنسي قصصه ، نذكر تلك التي ترد في قصته الآلف ، حيث ثمة مشابهة بين يهازث بطة الآلف العالمة ويهازث فاني . وكذا ابن عم يهازث الملقب بـ «هترى» (وهو قريب الشبه من اسم فاني) ولقد أن يبطي العالم كله ، بل الكوكب كله ، شراً . ونقرأ أيضاً في الآلف أن لقب محبوبه البطل الرحلة (التي لنسج من توير الجبل لأدركها أنها كانت واقعة للشاعر وقاصّة وسافلة) هو فيريو Viterbo ، وهي إلهامه ورغبة بها شيء من التفهيم للذكرى جوفاني ناني Giovanni Nanni ، الرهبان الدومينيكي المولود في ١٤٣٧ ، في مدينة فيريو القريّة من رومانيا الذي ابتعد ، فيما بعد ، اسم أيوس دى فيريو Anius de Viterbo وكان من أشهر مدعى الشارح في عصره (انظر: عولوب كارو باورخا: تهذيب التاريخ وعلاقته بتاريخ إسبانيا ، برشلونة ، دار نشر «دسب بارال» ، ١٩٩١) .
- (٣١) من المعروف عن حياة بورنسي أنه لفترة طويلة من فترات عمره عمل أميناً لمكتبة ، وأنه شغل منصب مدير للمكتبة الوطنية في بونيس آيرس ، ولغة إشارته إلى حياته الشخصية في كل من قصتي مكتبة بال (حليقة الطرق المشعبة) ، بونيس آيرس ، دار نشر (سور) ، ١٩٤٢ (البرلمان) (البرلمان) ، بونيس آيرس ، دار نشر «أرتشيلو» ، ١٩٧١) .
- (٣٢) من قصائد ديوانه تاريخ الليل (١٩٧٧) للتشوير داخل سجل الأعمال الشعرية ١٩٢٣ - ١٩٧٧ . انظر (٨) ، ص ٥١٦ - ٥١٨ . يتضمن الديوان نفسه مقترحة ثرية بعنوان أحد ما ، تصور كيف نسجت ألف ليلة شائعة على ألسنة الرواة العفلي يقول فيها: «بلغ ، تسايور ، الإسكندرية»

لا بهم الاسم. لنا أن نتخيل سراً حقة، فنام ذا مشروبات عالية، نهراً كرو وجوه الأجيال. ولتخيل أيضاً بسناً متراً، لأن الصحراء ليست بعيدة. التأم جميع، ورجل يكلم. ليس في وسعنا أن نكشف (لأن الممالك والقرون كثيرة) عن الصمامة الفاضلة، عن المينين الفريضة، عن البشرة الفاكهة، عن الصوت العفن الذي ينطق صجراً. هو أيضاً لا يراء، فنحن كثيرون. يروي حكاية أول شيخ والذئابة أو حكاية ذلك الأديس الملقب بالسعيد الجري.

يحدث الرجل ويومى. لا يعرف (أخرون يعرفون) أنه من سلالة الناسين الفيليين، شعراء الليل، الذين كان الإسكندر ذو القرنين يجمعهم لتسليحة سهاد. لا يعرف (ألى له أن يعرف) أنه ولي نعمتنا. يهسب أن يتحدث من أجل حقة من الناس وحقة من القنود وفي أسى مفقود يسج كتاب ألف ليلة وليلة.

(٣٣) انظر (١٠)، ص ١٣٩ و ١٤٠.

(٣٤) انظر (١٧)، طبعة وأليانته، مدريد، ١٩٧١، ص ٨٣ - ٩٢.

(٣٥) غورخي لويس بورغس : تقرير بورغس، بونس ليرس، دار نشر Bmcc، ١٩٧٠. وأيضاً طبعة وأليانته، مدريد، ١٩٧٤.

(٣٦) انظر (١١)، طبعة وأليانته، مدريد، ١٩٧٧، ص ٧ - ١٤.

(٣٧) انظر المصدر السابق، ص ٩٥ - ٩٩.

(٣٨) انظر (١٣).

(٣٩) راجع (٢٩)، ص ١٢٥.

(٤٠) فرناندو كينونس، «صينية دعابة»، مجلة كواسات وأصناف أمريكية، مدريد، أيلول ٥٥٠ - ٥٥٧، يوليو - مجمر ١٩٩٢، ص ١٥٥.

يتحدث فرناندو كينونس في مقاله الطريف عن بعض حوراته مع غورخي لويس بورغس التي لا تخلو من روح الدعابة، ويقول إن بورغس كان يرى أن الأعمال الأدبية العظمى ليس من المعتاد أن تكون عنايتها مناسبة، فيما عدا كتاب ألف ليلة وليلة.

(٤١) انظر مقدمة ديوانه : أممودة الظلي، بونس ليرس، دار نشر Bmcc، ١٩٦٩.

(٤٢) راجع (٣٥)، المقدمة، ص ١٠.



أثر التراث الشرقى وألف ليلة وليلة فى رؤية العالم عند بورخيس

إبتهاى يونس*

يمثل الكاتب الأرجنتينى خورخى لوبس بورخيس (١٨٩٩ - ١٩٨٩) نموذج الكاتب/ الباحث الذى ينهل من الثقافة العالمية. بفضل إجادته للغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، اكتسب معرفة واسعة بتلك الثقافات، ذلك بالإضافة إلى الثقافة الإسبانية، ثقافة لغته الأم. كان بورخيس من أشد المولعين بالثقافات الكلاسيكية وخاصة الثقافة اليونانية، كما كان شديد الاهتمام بثقافات الشرق الأدنى والأقصى التى عرفها من خلال الترجمة. أما الثقافة الشرقية الإسلامية بصفة عامة والتصوف بصفة خاصة، فقد كان لهما عظيم الأثر على فكره وعلى أعماله الأدبية. يتضح هذا الأثر من خلال رؤية بورخيس للعالم التى تقوم أساساً على أن العقائد الدينية والفلسفية والميتافيزيقية مجال للبحث فى خدمة الأدب الذى يقوم أساساً على الخيال. ويرى بورخيس أن «اكتشاف» الشرق مثل نقطة تحول مهمة فى الفكر الغربى. وأهم ما يميز هذا «الاكتشاف» هو معنى كلمة «شرق» والدلالات المصاحبة له، وعلى رأسها - فى نظر بورخيس - «الذهب» المرتبط بشروق الشمس، و«الإسلام» المتمثل فى التصوف، أى الجانب «الخيالى» فى الدين. يتجلى هذا «الاكتشاف» من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة) الذى يعتبره أفضل تجسيد لثراء الشرق وسحره. من هنا ينبع أثر هذا الكتاب على رؤية بورخيس للعالم وعلى نظريته الأدبية وأعماله الثرية.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وتعدد مظاهرها، أي الوحدة والتنوع، وما يسميه سيادة النوع على الفرد. والإشكالية الفلسفية الرئيسية في فكر بورخيس هي إشكالية الوحدة والتعدد، وقد حاول حلها من خلال الاستعارة التي نتجت عن الغنوصية المسيحية التي قدمها عالم الدين الفرنسي ألكسندر أنوسليني في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي. تلك الاستعارة تتمثل في أن الله يوازي دائرة قطرها في كل مكان، ومدارها لا نهائي. من هنا يأتي تصور القرون الوسطى لله؛ الموجود في كل مكاناته على حدة، لكن أباً منها لا تحده ولا تقيد. طور كل من جوردانا وبرنو وسكال هذه الفكرة من خلال مفهوم الكون من حيث هو مركز دائري، قطره في كل مكان ومداره لا نهائي. ونتج عن هذا التصور فكرة أن أبسط ذرة تعنى الكون بأكمله والكون بأكمله يعنى أبسط ذرة. والكون في رؤيته كدائرة «مهيبة»، يضع داخلها الإنسان في الزمان وفي المكان، يتطلب قوانين عليّة خاصة لفهمه. وهذه العليّة، في رأى بورخيس، يجب أن تقوم على عنصر السحرة، لأن الكون لا يقوم على قوانين طبيعية فحسب، بل على قوانين خيالية أيضاً.

يلجأ بورخيس أولاً إلى الإمكانيات التي تتيحها العقلانية من خلال بعض قصصه القصيرة، وخاصة مفهوم سينوزا عن الجوهر، ومفهوم ليبينتز للموضوع الذي يحوى كافة المحمولات، ومفهوم ابن رشد للعقل الموحد والفهم الكوني الأوحد.

بنى بورخيس قصته القصيرة «كتابة الإله» على مفهوم الجوهر عند سينوزا، وتدور هذه القصة القصيرة حول كاهن بأحد أهرامات أمريكا اللاتينية أسره الغزاة الإسبان. ويحاول، وهو في السجن، اكتشاف العبارة الإلهية المقدسة التي كتبت قبل الخلق والتي يجب على الإنسان أن يكتشفها. هذا البحث عن العبارة هو بحث لانهاى، لأن الجوهر الإلهي مجهول. من المحتمل أن

إن رؤية بورخيس للعالم في جوهرها رؤية متناهية، بمعنى أن الكون، في منظوره، عبارة عن متاهة يضيّع فيها الإنسان. وهي مبنية عند بورخيس على تصوره لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية. يرفض بورخيس هذا الوضع الإنساني المهيمن، ويرى أن مجازوته تكون عبر الأدب الذي يعتبره الحلم الإنساني الخلاق والذي يقرم على الخيال والمدهش والمعجيب. وبسبب ميله للاعتداد بالأفكار الدينية والفلسفية «لقيمته» الجمالية ولما تحتويه من فريد ومدهش، يبدأ بورخيس، من خلال إبداعه الأدبي وقصصه القصيرة بصفة خاصة، بتجربة الإمكانيات التي تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، ثم اتجه بعد ذلك إلى الفلسفة الشرقية، بحثاً عن منابع أخرى للخيال. ربما كان مرجع ولع بورخيس بالثقافات الشرقية رغبته في مجازاة الأطر الضيقة التي فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع، والهروب منها من خلال «أسطورة» الشرق. لذلك لم يتبن بورخيس من الثقافة الشرقية سوى الجانب «الأسطوري» أي الخيالي: التصوف على الصعيد الدنيوي، (ألف ليلة وليلة) على الصعيد الأدبي. أما الجانب العقلاني للثقافة الشرقية، المتمثل - بالنسبة له - في ابن رشد، فقد وضعه بورخيس مع تيارات الفلسفة الغربية، كما نرى.

(١)

يبدأ بورخيس إبداعاً بتجربة الإمكانيات التي تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، بوصفه ورثاً لثقافات تقوم على ثيمات خالدة كالزمان والمكان والمخلود. ويتفق بورخيس مع كولريج على أن هناك خطين أساسيين يتقاسمان تصور الكون عند الإنسان، هما الخط الأرسطي والخط الأفلاطوني، بالإضافة إلى الغنوصية المسيحية، يجمع بينهما تياران أساسيان هما التصور العقلاني والتصور المثالي حول فكرة وحدة الوجود، أي الماثلة بين الله والكون. تتمركز الفكرة عند بورخيس حول الحقيقة

صورته. فيما يخص خلق الكون، فهنا المخلوق عبارة عن أحد الانعكاسات اللاهائية التي تشبه الانعكاسات المرآوية. بمعنى آخر، إن كل العناصر المكونة للكون هي محمولات لا نهائية ناجمة عن الله، الموضوع الأوحـد. كلمة لانهائية، في نص بورخيس، تساوى رقم ١٤، ويرمز هذا الرقم إلى السموات السبع المنعكسة على العالم الأرضي. من هنا أتى الترادف بين «لا نهائية» و«أربعة عشر». أما الإنسان فقد خلقه الموضوع الأوحـد على صورته، حتى يراها منعكسة ويتأملها في محمولاتها المتعددة. وبالتالي يحاول الإنسان التماثل مع الروح الإلهية ويخيل الله وفقاً لما يعرفه عن نفسه. أي أن العالم ليس هكذا في حقيقته بل كما يتخيله الإنسان وفقاً لمعرفته بنفسه. بمباراة أخرى، يتم فهم الخفي من خلال فهم المرئي.

أما مفهوم ابن رشد للعقل الأوحـد، فيتضح من خلال قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد» التي سوف نعرض لها في الجزء الخاص بنظرية بورخيس الأدبية.

بعد أن قام بتجربة الإمكانات التي أتاحها العقلانية، أدرك بورخيس فشل هذا التيسار، فلجأ إلى إمكانات المثالية، وخاصة مفهوم شوبنهاور عن العالم باعتباره إرادة وتمثيلاً، ومفاهيم بيركلي وهيوم وستيوارت ميل ونيتشه حول الزمان والمكان. كما أخذ أيضاً من نيتشه مفهوم أن أهمية الفكرة تتبع من التحول الذي تخده فيما وليس من مجرد صياغتها. أخذ بورخيس عن التيار المثالي الذاتي فكرة الطابع الخداعي الوهمي للعالم، وأضاف إليه بعداً جديداً هو البحث عن لواقيعات تؤكد هذا الطابع في مجال الفن، وهذا ما سنعرض له في الجزء الخاص بنظرية الأدبية.

أوحى هذا التنقيب في الإمكانات التي تتيحها مختلف التيارات الفلسفية لبورخيس بقصة تروى تاريخ

تكون هذه العبارة في أحد العناصر الطبيعية أو الحيوانية، أو في الإنسان نفسه، مما يجعل البحث أكثر صعوبة؛ نظراً لأن الباحث هو هدف البحث نفسه. والهدف من هذا البحث هو الاقتراب من الجوهر الإلهي. الخطوة الأولى تتم عبر اللغة؛ فالكلمة الإلهية تنتج عنها سلسلة لا نهائية من الأفعال وكذلك كل كلمة في اللغة الإنسانية تفضي إلى الكون بأكمله. تحدث إذن الوحدة مع الألوهة عبر اللغة. هذه الوحدة التي تفضي إلى الكون والتي تنتج عنه لها أشكال عدة، لكن أهم شكل تتخذه هو شكل المجلة الدائرية. تلك المجلة الدائرية التي تحتوي كافة العناصر الطبيعية والظواهر وأسبابها ونتائجها، بالإضافة إلى المخلوق وتاريخ الإنسانية. من يستطع رؤية كل هذه الأشياء، يستطيع احتواء الكون بأكمله والتوحد مع الجوهر الإلهي. لكن هذه المحاولة للتطابق مع الجوهر الإلهي هي محاولة فاشلة لأنها تخضع على الإنسان بالانعدام والفناء في الكون.

ينتقل بورخيس من سبينوزا إلى مفهوم ليبنتز للموضوع الذي يحوي المحمولات كافة، وذلك في قصته القصيرة «نزل أشترون»؛ حيث يجسد أشترون هذا الموضوع الأوحـد (الله). فهو يعيش وحده في منزله الذي لا يخرج منه أبداً، لكن أبواب هذا المنزل لانهائية العدد مفتوحة أمام البشر والحيوانات. تجد هنا مفهوم الله – موضوعاً أوحـد ووحيداً – موضوعاً يقبل داخل الكون جميع الأنواع الحيوانية بما فيها الإنسان وكلها تنبع منه، كما تنبع المحمولات من الموضوع، لكنه يعاملها بلا مبالاة، مما أدى إلى ردود الأفعال العديدة الناتجة عن قلق الإنسان في مواجهة هذه الألوهة الغامضة الوحيدة اللامبالية. لكن، عندما تتجلى هذه الألوهة للبشر، تحدث ردود أفعال خائفة مذعورة. تجد في هذه القصة القصيرة مفهومين أساسيين حول فكرة المخلوق. المفهوم الأول هو أن المخلوق – الكون والبشر – فعل الله للتسرية عن نفسه ووحده. والمفهوم الثاني هو أن الله خلق الإنسان على

أخرى. تحتوي هذه المكتبة على تنويعات كل الأحرف وتراكيبها، وكل الآراء الممكنة، وكل دوائر المعارف الخاصة بالعوالم الخيالية الممكنة، وكل الماضي الممكن والمستقبل الممكن. بمعنى آخر، تحتوي كل ما كتب وكل ما كان من الممكن أن يكتب وكل ما سوف يكتب. من هنا يأتي الانتقال المنطقي إلى نظرية الجبر! كل شيء مكتوب. ففي مثل هذه المكتبة يستطيع الإنسان أن يجد حلا لكل المشاكل التي تتنازعها، كما يستطيع أن يعرف قدره فيتولد لديه الأمل في الثأر من الكون المتناهي الغامض الذي يجد أخيرا تهيرا له. لذا، يشرع الإنسان في رحلة بحث عن ثلاثة أشياء: يبحث أولا عن لغة لا مثيل لها قادرة على تسهيل مهمته في فك رموز غموض الكون. ويبحث ثانيا عن «رجل الكتاب»: الإله الذي يحكم خلف ظواهر الكلمات والحروف. ويكون بحثه الثالث عن «الكتاب» الذي هو مجموع كل الكتب الأخرى. عن هذا البحث تولدت التيارات الفلسفية التي حاولت تفسير ماهية الله وأسرار الخلق والكون، لكن بلا جدوى. لذلك حل اليأس الشديد محل الأمل بسبب يقين الإنسان أن هذا الكتاب موجود لكنه لا يستطيع الوصول إليه. ونتيجة هذا الفشل وهذا اليأس ولد نقد العقل من حيث هو وسيلة لمعرفة الألوهة عند كانت (Kant)، ونبتت فكرة «موت الله» عند نيتشه. بمعنى أننا لن نستطيع أبدا معرفة ماهية الله ولا حل الغموض الكوني الذي يتخطى قدرة الفهم البشري، لأن القانون الأساسي للكون يبدو لنا كالفوضى والفتنة، لأننا لا نستطيع فك رموزه وفهمه. لذلك يجب أن تكفى بتفسير وتطویر ما هو في متناول يدنا عبر وسيلة أخرى غير العقل.

أما العنصر الأساسي الثاني في رؤية العالم عند بورخيس، فيرتبط بفكرة أن العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي. وإذا كان الله قد خلق العالم على صورته، فإن العالم الأرضي والنوع البشري مرآيا تعكس

الفلسفة بجانبها الديني والإيديولوجي، وهي قصة ولواترية بايليونييه. من خلال هذا العرض الذي يقوم به بورخيس لتاريخ الفكر في هذه القصة، تتضح لنا الخطوط الرئيسية التي تتظم رؤيته للعالم، وأولها استكشاف اللوجوس وتجريب إمكاناته. وانطلاقا من مفهوم وحدة الوجود الذي يفيد بوجود عقل أوجد خلف التعددية، يتبنى بورخيس مفهوم الكون باعتباره كتابا، أبجدية شاسعة، وبالتالي فالظواهر الطبيعية والذهنية والأحداث التاريخية هي عبارة عن مقاطع لفظية لها مدلول يجب اكتشافه. بعبارة أخرى، يجب التوصل إلى المعنى العميق والباطن والخفي الكامن خلف ظواهر الأشياء. لذلك يتفق بورخيس مع مالازميه وليون بلوا على أن الكون عبارة عن كتاب مكون من أحرف وكلمات وآيات، وأن البشر عبارة عن حروف وكلمات داخل هذا الكتاب. لكن هذه الأحرف أحرف «هروغليفية» ملتبة الفهم، كالمنهاة مترامية الأطراف التي يضع داخلها الإنسان الراغب في فهمها. يوظف بورخيس كل هذا في قصته «مكتبة بابل»؛ حيث يتصور الحياة البشرية رحلة بحث عن كتاب داخل مكتبة لا نهائية توازي الكون متناهي الامداد. توازي هذه الرؤية «المنهاة» للمكتبة مفهوم الكون عند بسكال، نظرا لأن هذه المكتبة هي عبارة عن دائرة مركزها أي جزء منها، ومدارها لا يمكن الوصول إليه. كما تحتوي هذه المكتبة على مزايا لها وظيفة مزدوجة. الأولى هي كشف أن ظاهر الظواهر والأشياء هو الوسيلة للوصول إلى وجهها الخفي. والثانية كشف أن العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي. والإضاءة في هذه المكتبة غير كافية، بحيث لا يتمكن الباحث من فك رموز الكتب لأنه لا يملك الأدوات التي تمكنه من ذلك، لكنها إضاءة مستمرة لكي تبقى على رغبة الإنسان في الفهم. تتميز هذه المكتبة أيضا بخلودها، وهنا يكمن الفارق بين الإنسان «أمين المكتبة غير الكامل» لعمرة الصدفة والأرواح الشريرة من جهة، والكون الغامض المتناهي الذي لا يمكن أن يكون إلا من فعل إله من جهة

البشرى. أما زمن الكون والأجسام التي تكونه - فيما عدا الجنس البشرى - فهو زمن لحظى لا يوجد به ماض أو حاضر بل اللحظة الراهنة. لذلك يتبنى بورخيس مفهوم جوس الذى جده برتراند راسل، الذى يقوم على أن كوكب الأرض قد خلق منذ دقائق لكن يسكنه جنس بشرى يتذكر ماضيا وهميا. هذا بالإضافة إلى مفهوم ماركوس أوريليوس الذى يقوم على أن من رأى الحاضر فقد رأى كل الأشياء، تلك التي حدثت فى الماضى وتلك التي سوف تحدث فى المستقبل. فمجرى الزمن، إذن، هو استمرارية اللحظة، من الماضى وإليه، ومن المستقبل وإليه، سواء كان الزمن زمنا كونيا أو زمنا إنسانيا. وإذا كان الكون عبارة عن دائرة محيطها فى كل مكان وقطرها لانهائى، فإن الزمان والمكان يتعدسان، ويصبح المستقبل الماضى والمكان لانهائيا، وتلاشى الـ «أين» والـ «متى».

من جهة أخرى، يتبنى بورخيس الرؤية المثالية التي تفيد بأن المكان هو إحدى حلقات الزمن، بالإضافة إلى مفهوم بيركلى المثالى ومفاده أن الزمن عبارة عن تتابع أفكار تمضى بانتظام يشارك فيها كل البشر، وكذلك مفهوم هوم الذى يقوم على أن الزمن عبارة عن توالى لحظات غير مرئية. يذهب بورخيس أبعد من ذلك محاولا ضغط المكان فى نقطة لا يمكن أن تنصورها محاسن الزمان، ومحاولا أيضا إزاحة الزمن فى اللحظة الراهنة. وإذا كانت اللحظة الراهنة تحسوى الماضى والمستقبل معا، فإن إدراك أى لحظة يكفى لمعرفة ما حدث فى الماضى وما سوف يحدث فى المستقبل، أى مفهوم الزمن باعتباره سلسلة دورية عند ستوارت ميل الذى يتبناه بورخيس. تلك التكرارات الخالدة تساوى مفهوم الزمن الدائرى والعودة الأبدية عند بورخيس. وتقوم العودة الأبدية، عند بورخيس، على دورات متشابهة ولكن ليست متطابقة، لذا يجب أولا إنكار حقيقة الماضى والمستقبل، مثلما فعل شوبنهاور، لم يجب بعد

السماء والألوهة. هناك إذن وجهان لكل شئ ولكل ظاهرة ولكل إنسان: الواضح والخفى، الظاهر والباطن. نتج عن ذلك نظرية القرنين التى سوف نعرض لها بعد قليل. هذان الوجهان متضادان بالضرورة لكن يكملا بعضهما: السالب والموجب اللذان يشكلان وجهين لعملة واحدة تعطى، بفضل الانعكاس المرأوى، احتمالات عدة لحدث واحد. هكذا نجد أن التعددية ليست متعددة أصلية بل انعكاسات لشئ واحد فريد. يوظف بورخيس هذا المفهوم فى قصته القصيرة «البحث عن المتصم» التي تروى محاولة البحث عن رجل يدعى المتصم، ليس فى الإمكان التوصل إليه، لكن الاقتراب منه يتم عبر الانعكاسات التي تركها فى الآخرين. هو رجل نشعر به ولكن لا نقابله - كاله - وكل الذين قالوا إنهم يعرفونه هم مرآيا تعكس صورته. البحث إذن لانهائى، بفعل المرأة: يبحث الله عن صورته فى امرأة العالم والبشر، وهم يبحثون عن صورة الله، وهم فى الواقع انعكاس لها. وبالتالى، فمن المستحيل العثور على موضوع البحث الذى هو الباحث نفسه منعكسا إلى ما لانهاية. ومن جهة أخرى، تقوم المرآيا بوظيفة رهيبة وهي أنها تمكس واقع الإنسان البشع وتكرر إلى ما لانهاية وضعه اليأس أمام غموض الكون.

وإذا انتقلنا إلى المنصر الأساسى الثالث فى رؤية بورخيس للعالم، وهي مشكلة الزمن، سنجد أن بورخيس يعتبر الزمن هو الجوهر الذى يتشكل من خلاله العالم والبشر. لكن هناك فارقاً بين الزمن البشرى التتابعى، والزمن الكونى اللحظى، مما يحول قدر الإنسان إلى أمانة رهيبة. لذلك يقوم بورخيس بدحض الزمن فى أعماله. فالزمن، بالنسبة له، ليس شئاً أحادياً مطلقاً بل عبارة عن شبكة متاهية من الأزمنة المتوازية والمتداخلة والمتفارقة. هكذا يرفض بورخيس الزمن التتابعى الخاص بالإنسان، فى مقابل الزمن الإلهى والزمن الكونى، ويتبنى المفهوم الخاص بأن الزمن الإلهى لا يمكن أن يقاس بالزمن

ذلك إنكار أى تجديد لأن كل التجارب والخبرات الإنسانية متشابهة بطريقة ما.

هذا ما نقفنا إلى المنصر الأساسى الرابع فى رؤية بورخيس للعالم وهو رؤيته لقدر الإنسان. وتطور هذه الرؤية حول بحث الإنسان الدائم عن هويته، ومحاولة كشف أسرار الألوهة والكون المنفصلة إزاء محاولة الفهم. فكل إنسان، وفقا لمنظور بورخيس، يجهل من هو ويحاول بلا جدوى اكتشاف هويته.

والحياة الإنسانية، فى واقع الأمر، لا تتطور إلا فى لحظة: اللحظة التى يصر فيها الإنسان من هو. هذه اللحظة الفريدة، لا يتوصل إليها الإنسان إلا فى الموت، حيث يصل أخيرا إلى معرفة هويته. فى الموت وحده يعرف الإنسان من هو فى الحقيقة: أنه ظل الحلم الإلهى وأن قدره محدد مسبقا. ولأن الله، فى وحدانيته يتجلى فى كل شيء، فالإنسان أيضا، وهو ظل الحلم الإلهى والمخلوق على الصورة الإلهية، متعدد ولا أحد فى الوقت نفسه. نستطيع إذن أن نحدد المخطوط الثلاثة الرئيسية التى تتظم رؤية قدر الإنسان عند بورخيس: ظل الحلم الإلهى، القدر المحدد مسبقا، والتعددية والثنائية والوحدة. وإذا كان الإنسان ظل الحلم الإلهى فهو عبارة عن ظاهرة، عن شخصية خيالية اخترعها وكتبها المخلوق فى كتاب الكون. لذلك، يتفق بورخيس مع كارلايل على أن التاريخ الكونى عبارة عن كتاب مقدس يكتب داخله البشر الذين يحاولون فهمه. هذا الوضع الشبهى للإنسان يدفعه إلى اليأس والرعب والشعور بالمهانة، إذ يهب عليه أن يتبع قدرا سريا لا يعرف عنه شيء، أى يصبح جزءا من سر غامض لن يصل إلى حله أبدا، مما يزيد من يأس الإنسان الذى كان يظن أنه يختار ويتحرك وفقا لإرادته، ولكنه يكشف أنه مجرد رمز لأشكال تتكرر إلى الأبد. هذه الأشكال التى تتكرر إلى الأبد نقفنا إلى مفهوم وحدة الوجود لسيادة النوع، وهو مفهوم تبناه بورخيس

يقوم على أن كل البشر يجتمعون فى الفرد الذى يحمل كل ملامح النوع. وكما أن الكون فى تعدده وتنوعه هو نتاج العقل الأوحده، فكذلك الأشخاص الذين هم أيضا نتاج لهذا العقل الأوحده نفسه، برغم تعددهم وتنوعهم. لذلك، فإن النوع هو الواقع الدائم لكل شيء ولكل فرد، ولا وجود للأفراد خارج إطار النوع. فى هذه الحالة تكون الهوية الشخصية وهما قائما على تفتت الواقع وتمقيده. يتجلى تبرير الوحدة من خلال فكرة أن الهوية الشخصية تحدد الإنسان وتمقيده، بينما فقدان الهوية الشخصية يجعله يمثل الإنسانية بأكملها من خلال الشكل الواحد الذى يتكرر إلى الأبد. فى هذه الحالة يكون هناك قدر واحد ممكن ينتظم البشر كافة لأن تاريخ الكون هو تاريخ إنسان واحد خلق تحقيقا للحلم الإلهى وللعقل الأوحده.

نقفنا إشكالية وحدة وتعدد البشر إلى إشكالية الثنائية أو نظرية القرنين. إذا كان الإنسان قد خلق على الصورة الإلهية فهو أيضا له جانب ظاهري وجانب باطنى، وجهان متناقضان ولكنهما متكاملان كوجهين لعملة. ومن جهة أخرى، إذا كان العالم السفلى انعكاسا للعالم العلوى، والإنسان انعكاسا للحلم الإلهى، فإن انعكاس المرأة هنا يودى حتما إلى مفهوم الصورة المزدوجة وجوديا.

فى نهاية بحثه اليأس فى أسرار الكون والألوهة، يحاول الإنسان الصمود على وضعه. يتجلى هذا الصمود اليأس من خلال أشكال عدة منها محاولة احتواء الكون اللانهائى والتماثل مع الروح الإلهية، وذلك من خلال محاولته محاكاة الكون فى اللغة. لكن هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل لأنه مهما بلغت اللغة الإنسانية من ثراء وتنوع، لا يمكنها احتواء الكون اللانهائى. لذلك، ينتهى بورخيس مفهوم تشمترون عن حدود اللغة البشرية أمام تعقد وتشابك الكون، ذلك بالإضافة إلى مفهوم كائنات عن حدود العقل البشرى أمام تشابك الكون الغامض.

لحظات الزمن في لحظة واحدة. والخلود بالنسبة للكون يوازي الذاكرة بالنسبة للإنسان؛ كلاهما مرآة تعكس وتتخذ من العدم. لذلك، فإن حلم الخلود، حتى لو كان وهما، ضروري بالنسبة للإنسان لأنه يساعده على مواجهة قدره ووضعه باعتباره شيئا فانيا. والذاكرة هي إحدى وسائل الوصول إلى الخلود، ولكن ليست الذاكرة الفردية، لأن التحكم في الخلود يتطلب من الإنسان التخلي عن فرديته وتعرف هويته في الآخرين. هكذا تصل الإنسانية بأكملها إلى الخلود من خلال معرفة وذاكرة رجل واحد. أما الأحلام فهي وسيلة أخرى للوصول إلى الخلود، لأنها تستمر على التزامن الزمني وتجمع الماضي والمستقبل في اللحظة الراهنة. هكذا يصل الإنسان إلى الخلود كل ليلة من خلال الأحلام. لكن الإنسان لا يصل إلى الخلود الحقيقي إلا في الموت، أي من خلال قدره الفاني، لأنه في الموت يستطيع استعادة كل اللحظات وترتيبها كما يحلو له. أي أنه يستطيع تغيير الماضي وتبعاته، وإدراج لحظات من المستقبل مثلا داخل الماضي والعكس. التوصل إلى الخلود يساوي إذن الموت الذي يتوصل من خلاله الإنسان إلى فك رموز وأسرار الكون. لذلك، فإن استطاع الإنسان أن يستشف، في لحظة خاطفة، رؤية ما للخلود، فإن ذلك يعتبر عزاء له في مواجهة فقر حياته الفانية، كما يؤكد أهمية هذا الحلم بعيد النال. يستثمر بورخيس هذا الحلم في قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقرر أحد الضباط الرومان المقيمين بمصر الرحيل بحثا عن «النهر السري الذي يظهر البشر من الموت» وعن مدينة الخالدين. إن الحياة الإنسانية عملية بحث أبدية، داخل متاهة، عن شيء يحلسه الإنسان ويظن أنه في متناول يده، ويخاف أن يموت قبل أن يصل إليه. إنها متاهة الحياة من أجل الوصول إلى الخلود، وذلك من خلال البشر والهبابة والسلالم وشبكة المتاهات التي يجب اختراقها لدخول مدينة الخالدين. لكن البطل، في القصة، يجد نفسه، بعد كل هذا العناء، أمام بنية قديمة لانهاية وغامضة، فيشعر

لكن الإنسان لا يكف عن محاولة التماثل مع الروح الإلهية. وإذا كنا نجد في بعض قصص بورخيس القصيرة أن البطل يتوصل إلى هذا التماثل، فإنها لحظة غجاج عابرة محكوم عليها بالفشل، يترجم هذا الفشل أحيانا بالموت، لكنه يترجم في معظم قصص بورخيس بالنسيان؛ إحدى الصفات الأساسية في الإنسان الذي ربما يتوصل إلى السر، لكنه يعاني بعد ذلك من الإحباط بسبب نسيانه لهذا السر الذي يكون قد توصل إليه بعد عناء ويجرد لحظة.

إذا كانت الإنسانية هي نتاج الحلم الإلهي، فإن الإنسان، في محاولته التماثل مع الذات الإلهية، يحاول هو أيضا أن يحلم ويفرض حلمه على الواقع من خلال عملية الخلق. هذا هو حال بطل قصة بورخيس القصيرة «الأطال الدائرية». يتوهم البطل أنه توصل إلى معرفة أسرار الكون، ويبدأ عملية الخلق لكنه يتبين أنها عملية شاقة مثل محاولة «نسج حبال من الرمال» أو «الإمساك بالرياح». وإذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، فالإنسان يحاول إعادة خلق نفسه، من خلال انعكاس مرآوى، وذلك بخلقه آخر على صورته، يحمل ملامحه من خلال ظاهرة دورية ودائرية. لكن، يتضح أن هذا المخلوق ليس إلا شبحا، مما يسبب له المهانة والخوف. تلك المهانة المصحوبة بالإحباط واليأس هي العقاب الذي يقع على البطل لأنه حاول أن يتحد مع الذات الإلهية وذلك بخلقه آخر على صورته، ناسيا أنه هو نفسه مجرد ظل للحلم الإلهي.

لكن المحاولة الرئيسية للتماثل مع الذات الإلهية هي حلم الخلود الذي يراود الإنسان. والخلود قيمة شديدة الارتباط بمفهوم الزمن أو بالأحرى بمفهوم التضاد بين الزمن البشري والزمن الإلهي. لذلك يعتبر بورخيس أن الخلود أحد اختراعات البشر بهدف التوصل إلى الدوام. والخلود هو إحدى صفات الله التي يحاول الإنسان اكتسابها بلا جدوى لأنه غير قادر على امتلاك كل

بالمعجز والغضب واليأس، ويشعر في كبل الاتهامات لخالفه. هكذا يتضح له أن الخلود عبارة عن محاكاة هزلية للكون الذي خلقه الله ثم نسيه وتركه للفوضى. هذه المحاكاة الهزلية هي سبب تعاسة البشر لأنها لا تكف عن التسلط على فكر الإنسان الذي يجب أن يتجاهلها أو يدركها بطريقة مختلفة. بالفعل، يجد البطل أن الخالدين هم سكان الكهوف الصامتون الساكنون ذوو الأصول الحيوانية اللامبالون بقدرهم. لقد فقدوا الإحساس بالعالم فلقبوا إلى الكهوف ليعيشوا كالحوانات غير العاقلة. لكن هذه الحالة البهيمية لاتناسب الإنسان لأنه، مهما بلغ تخلفه العقلي، سيظل دائما أرقى من الحيوانات غير العاقلة. إنه قدره الفاني الذي يضمن عليه صفة الإنسانية. إنه قدر مساوئ لكنه ثمين؛ إذ لا يمكن استعادته مرة أخرى بعد الموت. لذلك يقارن البطل بين حال الخلود وحال الفناء، ويفضل الحال الثاني فيشرع في رحلة بحث أخرى عن النهر الذي يمسد إليه قدره الفاني. في هذه الحالة، يكون الخلود الحقيقي للإنسان في تخليه عن هويته الشخصية وفائه في الآخرين حيث الكل في واحد، فيضمن خلود رجل واحد الخلود للجميع. إنها دائرة ليس لها بداية أو نهاية؛ حيث تجد كل حياة هي نتاج لما قبلها وتتولد عنها ما بعدها. يكفي أن يكون هوميروس قد كتب (الإلياذة) و(الأوديسة) لكي يصبح كل البشر خالدين. فكتابة عمل هي إرساء مهلة لانهائية مصحوبة بطروفي وتغيرات لانهائية، من خلال عمل مغلد يماد كتابته: الاستبداد في (ألف ليلة وليلة) تنويعا على «أوليس» هوميروس، وهكذا إلى الأبد. لذلك يستعيد البطل بسعادة وإرتياح قدره - الفناء - لكي يسهم في خلود الإنسانية الذي يكمن في الكلمات والكتابات؛ في النص.

هكذا تتضح لنا خطوط الحل الذي يقترحه بورخيس لإشكالية الإنسان في مواجهة أسرار الكون والألوهة وفي مواجهة قدره الفاني. العالم عبارة عن فوضى، عن متاهة

من خلال هذا العرض تتجلى الخطوط الرئيسية لرؤية بورخيس للعالم وهي:

- ١ - الكون كتاب يجب الوصول إلى معناه الباطن من خلال كلماته الظاهرة.

٢ - العالم السفلى الأرضى انعكاس للعالم العلوى السماوى.

٣ - نظرية القرن بالنسبة للإنسان.

هذه المخطوط الأساسية تقضى إلى أن التعددية هي مجرد ظواهر تمكس حقيقة واحدة. فالإنسان مخلوق على الصورة الإلهية، لكنه يمضى حياته باحثاً عن هويته التي لا يصل إليها إلا بالموت، تلك الحقيقة هي أنه مجرد ظل للحلم الإلهي وأن مصيره محدد ومعروف منذ الأزل. وكما أن الله في وحدانيته يتجلى في ظواهر كثيرة، فالإنسان الناج عن الحلم الإلهي، عبارة عن أشكال متعددة وتتكبر، ومن هنا تأتى سيادة النوع على الفرد.

ولذا كان قدر الإنسان مفروضاً عليه، فإنه يحاول أن يشور على هذا الوضع اغتصوم، وذلك من خلال وسائل عدة أهمها حلم الخلود الذي يمكن أن يخلصه من الزمن الذي يتمتبه بلا هودة. يعطينا بورخيس وسيلة الخلاص من هذا الوضع للمأسوى على النحو التالي: إذا كان العالم عبارة عن متاهة غير مفهومة بالنسبة للإنسان، فيمكن لهذا الأخير أن يخلق متاهته الإنسانية التي يستطيع أن يفهمها، وذلك من خلال الحلم والخيال والسحر والمدهش والعجيب، ومن خلال الأسطورة. وبعبارة أخرى، يمكن للإنسان أن يتخطى قدره من خلال الفن والأدب. فإذا كان الكون هو نتاج الحلم والخيال الإلهي، خلقه الله ليأتس به في وحدانيته وأبديته، فإن الأدب هو نتاج الحلم والخيال الإنساني سعياً من جانب الإنسان لتحقيق هذا الخلود.

(٢)

من خلال المخطوط الرئيسية لرؤية العالم عند بورخيس، يتضح أثر التراث الشرقى في فكره، ذلك أن معظم إشاراته في هذا المجال تشير إلى الثقافة الشرقية.

المشكلة الأساسية عند بورخيس - مشكلة الوحدة والتعدد - هي في الأساس مشكلة شرقية. ويشير بورخيس إلى مصدره فيذكر إخوان الصفا والغزالي وابن رشد وابن سينا وفريد الدين العطار وعمر الخيام والغزالي. كذلك، فإن أفكار: المرأة، والظاهر والباطن، والكون المتألف من آيات (علامات) يجب فهمها، وأم الكتاب، والتعارض بين الزمن الإلهي والزمن الإنساني، والجبر والاختيار، والألف، كلها أفكار يدين بها بورخيس للتراث الإسلامى الفلسفى والصوفى.

إذا أخذنا فكرة أن الله خلق العالم ليأتس به في وحدته وخطوده، نجد أنها فكرة شائعة في التصوف الإسلامى، وتقوم على الحديث القدسي: «كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق في عروفي». يذكر بورخيس هذا الحديث القدسي نقلاً عن عمر الخيام. وفكرة أن العالم السفلى، المخلوق على الصورة الإلهية، هو انعكاس للعالم العلوى بوصفه مرآة يتأمل فيها الله صورته هي فكرة أساسية عند الغزالي: إن كل ما يوجد في العالم الظاهر السفلى له مقابله في العالم الخفى العلوى. من هنا نشأ مفهوم الظاهر والباطن. ولكن نصل إلى المعنى الباطن يجب تفسير الظاهر كما تفسر الأحلام للوصول إلى معناها الخفى. يذكر بورخيس الغزالي وكتابه «جواهر القرآن»؛ حيث يقول إن الحالم يرى الحقائق على شكل صور استعارية عليه أن يفسرها لكي يصل إلى معناها الخفى.

أما مفهوم الكون باعتباره كتاباً يحمل رسالة يحققها الإنسان بفك الشفرة التي يتضمنها، فهي رؤية إسلامية تستند إلى آية قرآنية: «سنرهم آياتنا في الأفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق» (سورة فصلت، آية ٥٣). كلمة آية تعنى مكونات القرآن، ولكنها تعنى أيضاً البشر والأشياء المظاهرة في الكون. لذلك، فإن الخلق هو عبارة عن كتاب مكون من آيات كتبها الله. وإذا كان

المطر فوق وجنته ويتجمد دخان السجارة في الهواء. ظل كل شيء صامتاً بلا حراك، فأدرك البطل أن الله استجاب لدعائه: سوف يقتله الرصاص الألمانى في الوقت المحدد لذلك لكن، في ذهنه، سيهرع عام كامل حتى يتمكن من إتمام عمله. عندما ينتهى من تأليف آخر جملة، تنزلق قطرة المطر من على وجنته وينهال عليه الرصاص.

أما فيما يخص قدر الإنسان، فيرى بورخيس أن مفهوم سيادة النوع على الفرد تبع أنه لا من الثقافة الشرقية. وأساس هذا المفهوم، عند بورخيس، على راقعة أبى بكر بن طفيل (حى بن يقطين) من جهة، وعلى كتاب (منطق الطير) للمتصوف الفارسى فرید الدین العطار من جهة أخرى.

حياة الإنسان هي حالة حلم لا يصح منها إلا في الموت؛ حيث ينبجح أخيراً في فهم رموز الكون والتحقق من هويته ويلوغ بنخلود. يقوم هذا المفهوم، بالنسبة لبورخيس، على رؤية أفلاطون من جهة، ويقوم من جهة أخرى على رؤية المتصوفة المسلمين التي تأسست على الحديث الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا». ونظراً لأن الإنسان هو ظل حلم، فإن كل شيء يسد له محاكاة ظاهرة، وهو يولد ويموت فيه بقرار إلهي، وكل ما يدور بين هاتين اللحظتين - أى ما يسمى الحياة - هو شيء محدد مسبقاً يتخطى قدر الفناء المميز للإنسان. من هنا نشأ مفهوم أساسى في التصوف الإسلامى هو مفهوم الجبر والاختيار. ويتفق بورخيس مع ابن رشد حول رؤيته لهذا المفهوم. هذا ما ينقلنا لأثر ابن رشد في رؤية بورخيس للمالم، وهو أثر يتجلى في قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد». نرى ابن رشد وهو يكتب كتابه الشهير «تهافت التهافت» رداً على كتاب الفزائى (تهافت الفلاسفة)، ويعرض لنا من خلاله مفهومه للجبر والاعتبار؛ إن الألوهة لا تعرف سوى القوانين العامة

على كل إنسان أن يفسر آيات القرآن، فعلية أيضاً أن يفسر آيات الكون ليصل إلى معناها الخفى. من هنا، يأبى مفهوم الكتاب المطلق عند المتصوفة: أم الكتاب السابق على الخلق المحفوظ في السماء. تولد عن هذه الرؤية مفهوم الكتاب من حيث هو هدف في ذاته وليس وسيلة، وهو المفهوم الذى يستثمره بورخيس في نظريته الأدبية. هناك عدة وسائل لتفسير القرآن وكتاب الكون، منها التفسير الحسابى الجبرى واستخدام الأرقام والحروف على أنها رموز فلسفية للكون، كما فعل إخوان الصفا الذين يعدون، إلى جانب فيثاغورس، سابقين على نيته وتفسيره الحسابى الجبرى.

فيمما يخص التمازج بين الزمن الإلهي والزمن الإنسانى، يستند بورخيس مباشرة إلى آيتين من القرآن هما: «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون» (سورة البقرة، آية ٤٧) وقوله تعالى: «يدبر الأمر من السماء إلى الأرض لم يعرج إليه في يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون» (سورة السجدة، آية ٥)، ذلك بالإضافة إلى مراجع الرسول. هذا التمازج يستثمره بورخيس في قصته القصيرة «المعجزة الخفية» التى تتصدرها آية قرآنية: «فأما الله مائة عام لم يمعه قال كم لبثت. قال لبثت يوماً أو بعض يوم» (سورة البقرة، آية ٢٥٩). بطل هذه القصة كاتب تشيكى يقبض عليه الجستابو ويحكم عليه بالإعدام. كان قد بدأ، قبل القبض عليه، كتابة عمل لم ينته منه فيطلب من الله، عشية إعدامه، أن يمهله سنة من العمر حتى يتم عمله. في صباح يوم الإعدام يحملونه إلى حائط الإعدام أمام الكتيبة المكلفة بذلك التى تصوب نحوه. كان الجو ممطراً فانزلقت قطرة من المطر بطء على وجنته. يرمى السجارة التى بيده عندما يرى قائد الكتيبة وهو يرفع ذراعه إشارة لإطلاق النار. ينتظر البطل إطلاق الرصاص لكن تحدث المعجزة الخفية: يتوقف الكون والزمن، تظل البنادق مصوبة نحوه بلا حراك، يظل ذراع القائد مرفوعاً في الهواء، تسكن قطرة

الاستعارات الخالدة التي تتجدد مع الزمن والتي تنبع من العقل الأول، من الكتاب الأوحى، بالإضافة إلى ذاكرة الأجيال اللاحقة. إنها إحدى ظواهر أم الكتاب يمسكها الإنسان الذي يحلم ويبدع. إنها ظاهرة من إبداع الخيال، مثل الحلم الذي يستمد قيمته من الإيمان به. هكذا نجد بورخيس يعيد خلق ابن رشد رائداً له، كما فعل ابن رشد مع أرسطو. بحث ابن رشد هو نفسه بحث بورخيس؛ بحث أدبي يذوب داخله المبدع في العمل الإبداعي، ويقوم العمل الإبداعي بتخليد المبدع. تتبلور من خلال هذه القصة القصيرة كل الخطوط العامة لنظرية بورخيس الأدبية، وهي: الكتاب الواحد يحتوى على الكتب كافة، كل الكتب من إبداع كاتب واحد، كل كاتب يعيد خلق سابقه... إلخ، كما ستري.

أما رؤية الإنسان الذي يحاول فهم أسرار الكون والتوحد مع الذات الإلهية فيواجه بالفشل والعقاب، فيستمرها بورخيس في حكايته «الفاتك»؛ حيث يحاول الخليفة العباسي التاسع هارون بن المعتصم الفاتك بالله كشف أسرار الكون فيبني برجاً «بابلياً» لمعرفة أسرار الكواكب. يأتي رجل ذو وجه بشع إلى عاصمة الخلافة ويبيع خنجرًا للخليفة ثم يختفي. يرى الخليفة حوفاً تلمع متغيرة الأشكال على حد الخنجر. يأتي رجل آخر، يختفي أيضاً بعد ذلك، ويتمكن من حل رموز تلك الحروف. فيجد أن معناها يجمع بين الإغراء بالاحتواء الكون والتنبؤ بالعقاب لمن يستجيب لهذا الإغراء. يتجاهل الخليفة الإنذار ويتحدى في تحقيق رغبته، يأتي إليه الإغراء مرة أخرى من خلال صوت في الظلام يطلب منه إنكار الإسلام وعبادة قوى الظلام، ويعدّه بامتلاك القوى الكونية. يقبل الخليفة فيطلب منه الصوت أن يزهق أربعين روحاً. يفنى الخليفة بما طلب منه فيتحقق الإغراء الذي هو العقاب في الوقت نفسه. تنشق الأرض ويهبط الفاتك، بأمل وبفرح في الوقت نفسه، إلى باطنها فيجد جمعاً صامتاً شاحباً من البشر

للكون، تلك الخاصة بالأنواع وليس بالأفراد. هذه القوانين العامة تحكم العالم الطبيعي أي الكون والمادة؛ حيث تتجلى وحدة الكون التي تنتمي إليها كل العناصر وكل الأنواع. وهي تحكم بالتالي الإنسانية ولكن من حيث هي نوع فقط، نظراً لأن النوع يعني اللانهاية التي تلغي الخصوصية، بينما الخصوصية هي ممكن حرية الإنسان في الاختيار. لذلك، يحزن ابن رشد، بطل القصة الذي جعله بورخيس رائداً لـ «هيوم»، بين العالم الطبيعي، أي الأشجار والفواكه والطيور... إلخ، والكتابة التي هي فن ينتظم الخصوصيات. لذلك، جعل ابن رشد هدفه تفسير أعمال أرسطو التي لا تقل أهمية في نظره بالنسبة للبشر عن تفسير الفقهاء للقرآن. ويرى ابن رشد، بطل القصة ومعه بورخيس، أن العجيب هو الذي يحكم فن الكتابة. إنه شيء شائع في العالم لكن لا يمكن التعبير عنه نظراً لحدود اللغة الإنسانية. هذا ما ينقله إلى مفهوم القرآن أم الكتاب. إذا كانت لغته بشرية، فمحتواه وبنية إلهية مما يجعله النص الأوحى. لذلك، يعترض ابن رشد على تجديد الاستعارات القديمة في الشعر، فهو يرى أن الشاعر الكبير ليس مخترعاً بل هو مكتشف، لأن كل الأشياء قد قيلت في القرآن وفي الشعر الجاهلي وهما وليدا العقل الأوحى. لذلك، فإن الشاعر يكشف العلاقات الخفية بين الأشياء التي يمكن مقارنتها لكي ي طرحها في شعره، لكنه لا يخرعها لأنها موجودة أصلاً. هذا ما دفع ابن رشد، بطل قصة بورخيس، إلى رفض مبدأ التجديد. والشعر الجاهلي تولّد عن أم الكتاب السابق للخلق. وعندما نزل القرآن على البشر، كان ذلك لإتمام تجلياته الأولى نظراً لأنها، كلها، ثمرة العقل الأوحى. من هنا يأتي خلود الاستعارات القديمة الصالحة لكل زمان ولكل البشر لأنها أحد تجليات أم الكتاب، القديم ودائم الحداثة. هذا ما ساعد ابن رشد، عند بورخيس، على فهم كلمتي «تراجينيا» و«كوميديا»، دون أن يصرف ما هو المسرح، وذلك بربطهما بالقرآن وبالشعر الجاهلي. يتوقف خلود الكاتب على استخدامه

الثاني، ص ٣٣٥). هذا التقمص من جانب زيد لابن خاقان هو تقمص كلاسيكي؛ إنه تقمص الإنسان، هذا الصعلوك التائه في الكون، الذي يدعي الألوته فيحاول التماثل مع الذات الإلهية. ويرغم فضله، تبقى له الذكري، هذا الحلم الجنون الذي يظل يسكن الإنسان.

وإذا كانت هذه المحاولات دائما ما تبوء بالفشل، فهناك طريق آخر هو طريق العسوق الذي يظل يردد أسماء الله حتى يتوحد معه ويفنى فيه ويصل أحيانا إلى الإيمان بأنه الله كما فعل الحلاج. يستثمر بورخيس هذه الرؤية في قصته «الظاهر» التي يصفها هو نفسه بأنها حكاية مدهشة. والظاهر، في الأرجنتين، عملة صغيرة لا قيمة لها، لكنها ترمز إلى كل العملات «التي تلمع في التاريخ والأساطير». والدلالات المصاحبة لتلك العملة شديدة الارتباط، في نظر بورخيس، بالتراث الشرقي؛ «ألف ليلة وليلة» (الليلة الأربعون، حكاية الأخ الرابع للحلاق) من جهة، و«الشهناما» للفردوسي من جهة أخرى. تتخطى هذه العملة قيمتها الملموسة لترمز، في نظر بورخيس، إلى كل إمكانات المستقبل ولحربة الاختيار عند الإنسان. لكن كل هذه الدلالات التي يشير إليها بورخيس تنتهي إلى أن تكون مجرد حيل للخلاص من سلطة الظاهر، لأن الظاهر، بالفعل، ليس مجرد عملة؛ فهو يتجلى في أشكال عدة في مناطق متنوعة من العالم؛ فهو يتجلى في شكل نمر - مما يعنى الجنون والقداسة في الوقت نفسه - في أسيا الصغرى في نهاية القرن الثامن عشر، أو يتجلى في شكل رجل كهيف في مسجد يافا، أو في شكل أسطراب في فارس، أو في شكل بوصلة صغيرة في سجون المهدي بالسودان عام ١٨٩٢، أو في شكل عرق من الرخام في أحد الأعمدة بقرطبة، أو في شكل قاع بحر في الحى اليهودى بتطوان... الخ. هذا بالإضافة إلى أن الظاهر يعكس رؤية كروية، إذ يمكن رؤية وجهي العملة في الوقت نفسه. ورؤيته تساوى رؤية الكون بأكمله، أى العالم المرئى الذى

تأهين في الأروقة لا ينظر أحد منهم إلى الآخر. يجد الخليفة الكنوز الموعودة لكنه يدرك أنه الجحيم. الفزع والأمل هنا يعكسان الإغراء والعقاب، وجهين لعملة واحدة. إنها محاولة الإنسان الجسور لحل أسرار الكون واحتوائه والتماثل مع الذات الإلهية من جهة، والتعرض للعقاب على هذا الاجراء من جهة أخرى.

تلك المحاولة نفسها هي محور قصة بورخيس القصيرة «ابن خاقان البخارى المقتول داخل متاهته» التي يصورها بأية قرآنية: «كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً..» (سورة العنكبوت، آية ٤١). تروى القصة محاولة كشف غموض مقتل ابن خاقان البخارى، حاكم السودان، في إنجلترا على يد ابن عمه زيد. أما على الصعيد الميتافيزيقي، فهي تروى أسرار الكون والعقاب الذى يقع على من يحاول تقليد فعل من أفعال الله وهو بناء متاهة. يحدثنا التاريخ أن ابن خاقان فر، بعد هزيمته، حاملا كنوزه برفقة ابن عمه زيد الذى كان يعرف بجهنم. يحلم وهو راقد في الصحراء بأن الثعابين قد اجتاحت جسده فيستيقظ مذهوراً ليجد عنكبوتا يحشى فوق جسده. يقوم بقتل ابن عمه زيد ويأمر تابعه بتشويه وجه الجثة. يأبى إليه ابن عمه في الحلم وينثره بأنه سيمحوه هو أيضا بدوره. فيلجأ إلى إنجلترا حيث يقوم ببناء متاهة حتى يضيع داخلها شبح ابن عمه. إن متاهة الكون هي أحد أفعال الله، بينما المتاهة الإنسانية ليست سوى خيط عنكبوت، أى تقليد واه وزائل للفعل الإلهي. فالأسرار هي سمة الألوته، وعلى الإنسان أن يكشفها وليس أن يقلدها. أما حل لغز القتل الغامض فيمكن في نظرية القرن. إنه زيد، ابن العم الجبان، الذى يهرب بالكنز إلى إنجلترا؛ ويقوم ببناء المتاهة ليستدرج ابن خاقان إلى هذا الفخ ليقتله. لقد ادعى أنه ابن خاقان وتقمص شخصيته: «كان صعلوكا أفاقا أراد، قبل أن يفنيه الموت، أن يصنع لنفسه ذكري بأنه كان ملكا، فادعى أنه كان ملكا في يوم ما» (بورخيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء

بورغيس اللانهائية في نقطة واحدة، في بديوم أحد المنازل بمدينة بينيس أيريس. فالألف هو إحدى نقاط الكون الذي يحوى كافة النقاط، وهو المكان الذى نجد داخله جميع أماكن الكوكب دون أن تخطط ببعضها، التى يمكن رؤيتها من جميع الزوايا. هذا الألف اللانهائى الذى لا يتعدى طوله بضعة سنتيمترات، يحوى الكون بأكمله، ويمكنه التجلى فى أشكال عدة كالمرآة التى تلعب فى الشرق للإسكندر ذى القرنين، أو مرآة طارق بن زياد فى (ألف ليلة وليلة)، أو أحد أحصنة الصحن الرئيسى لجامع عمرو بن العاص بالقاهرة.. إلخ. لكن، ما أن يتم إدراك الألف حتى يبدأ اليأس الإنسانى بسبب استحالة وصفه؛ إذ إن اللغة الإنسانية متتالية بينما رؤية الألف آتية متزامنة بلا تضخيد أو شفافية. إنها رؤية جمع لانهاى للملايين الأشياء فى اللحظة نفسها وفى النقطة نفسها. ولنقل مثل هذه الرؤية، يلجأ المتصوفة إلى الرموز مثل طائر العنقاء ودائرة الأنوس الأنوسليني، وملوك حزقيال ذى الوجوه الأربعة الذى يتجه فى الوقت نفسه نحو الشرق والغرب والشمال والجنوب. لكن كل تلك الصور لا تنجح فى وصف الألف لأنها تظل «ملونة بالأدب» حسب تعبير بورغيس. ويرجع قصور اللغة الإنسانية إلى أن الألف هو الحرف الأول فى اللغة المقدسة؛ فهو بالنسبة للمقبالة اليهود، الألوهة المطلقة اللانهائية، له شكل رجل يشير إلى السماء والأرض مؤكداً أن العالم السفلى هو مرآة وخريطة العالم العلوى. وبالنسبة للمتصوفة، فهو رمز الروح الإلهية. على مستوى النطق، يمتنع هذا الحرف بحرية كاملة لخروج الهواء دون التقاء أى عضو من أعضاء النطق لأنه يمثل النفخة الإلهية. على مستوى الكتابة، لا يرتبط بأى حرف آخر لأنه، كالروح الإلهية، فوق الكون. إنه حروف يحوى كافة الحروف الأخرى التى تعتبر تجليات جزئية للألف، كالكون الذى يشكل سلسلة من تجليات الروح الإلهية. وكما أن الإنسان عاجز عن إدراك الروح الإلهية، فهو أيضاً عاجز عن وصف الألف لأن هذا الحرف ليس له

يتجلى فى كل ظاهرة على حدة، وحيث يمثل الإنسان المرآة الرمزية لهذا العالم المرئى. إدراك الكون، إذن، هو إدراك الظاهر، أى الانتقال من تعددية الظواهر إلى ظاهرة واحدة كلية تتولد عنها الظواهر المتعددة كالانعكاس المرآوى الشبيه باحتواء الظاهر للباطن فى الحلم، لأن الفعل «يحيا» يرادف الفعل «يحلم». تنظم هذه الحكاية عناصر رؤية العالم عند بورغيس وهى: الكون الذى يتجلى فى كل شيء وفى أشياء كثيرة، أى التعددية الناتجة عن الانعكاس المرآوى، والكون باعتباره ظاهر الحلم مما يحول الوجود الإنسانى إلى حلم أيضاً نظراً لأن الإنسان يعكس الكون، ومن حيث هو نتاج الخيال والحلم، والتعددية الناتجة عن تجلى الوحدة. هكذا نجد أن كلاً من الكون والإنسان والواقع المرئى عبارة عن ظواهر للغموض والخفى، أى الله، وهى رؤية يتجلى من خلالها بعد التصوف الإسلامى. يؤكد بورغيس بالفعل هذه الرؤية الإسلامية، نظراً لأن الظاهر هو أحد أسماء الله الحسنى فى الإسلام. فאלله خفى، باطن، لكنه يتجلى من خلال صورتين أساسيتين: الكون : العالم الكبير، والإنسان : العالم الصغير. وتتوزع الأشكال المرئية لتجليه عند الشعوب: الأصنام عند الوثنيين، النمر لدى الشعوب التى تعبد الحيوانات، العملة لدى الشعوب المادية، الإمام الخفى عند الشيعة، الكلمة الإلهية فى المسيح لدى المسيحيين، ظل الورد وكشف المحجوب لدى المتصوفة (كما فى كتاب «أسرار نامه» لغريد الدين العطار).. إلخ. لذلك، بعد أن بحث عن الإله الخفى من خلال تجلياته فى الديانات المختلفة التى تحجب وجهه الحقيقى، يختار بورغيس، فى نهاية حكايته، الطريق الصوفى وهو الفناء فى الله من خلال ترويد أسمائه الحسنى من أجل كشف المحجوب والفناء فيه.

احتواء الكون والألوهة من خلال أحد التجليات هو ما تجده أيضاً فى حكاية أخرى لبورغيس، مرتبطة أيضاً بالتراث الشرقى، وهى حكاية «الألف»؛ حيث يختزل

أولاً، فيما يخص فكرة الوحدة والتعدد، نجد أن التعددية، بالنسبة لابن عربي كما هو الحال بالنسبة لبورخيس، هي سلسلة من التجليات المختلفة التي تمكس حقيقة واحدة خفية منزلة عن العالم، لا يمكن إدراكها أو التوصل إليها. والعلاقة بينها وبين العالم تتم عبر مرآيا متعددة ومتنوعة تمكس شيئاً واحداً. التعددية إذن هي انعكاس للوحدة، وترجع إلى تنوع أشكال وطبيعة المرآيا. بعبارة أخرى، ترجع التعددية إلى تنوع الوسيط - المرآيا - بين الألوهة والعالم، وليس للروح الإلهية التي هي حقيقة واحدة. من المهم هنا التأكيد على لجوء ابن عربي - وبورخيس بعد ذلك - لصورة المرآة، وهي الصورة التي تعني، بالنسبة لكليهما، أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوي.

وإذا كانت هناك مرآة، فهناك بالضرورة صورة مزدوجة: ثنائية الظاهر والباطن التي تنبع من الألوهة وتتجلى في الكون والإنسان وفي تأويلهما. وعلى صعيد آخر، نجد هذه العلاقة تعتمد سبباً التجلي الإلهي الأول في صورة لانهائية تعد أصل كل الصور في العالم، وتحتوي في الوقت نفسه على كل الصور المجردة والملموسة؛ تلك الصورة هي الرؤية الدائرية الكروية للكون والعالم. يلجأ ابن عربي - كما سيفعل بورخيس بعد ذلك - إلى صورة الدائرة، استعارة الاستمرار، للتعبير عن رؤيته للعالم والقائمة على مفهوم الكون باعتباره دائرة، مركزها الروح الإلهية ومحيطها لانهاية ومطلق، لأنها تحوي كل الأشياء وكل المخلوقات القديمة والحديثة (انظر ابن عربي، «إنشاء الدوائر»).

وفقاً لتلك الرؤية الدائرية، فإن العالم بالنسبة لابن عربي، ليس مشروعاً قد اكتمل، بل هو عملية لانهائية مستمرة ودائمة. وترجع إعادة الخلق الدائمة هذه إلى استمرارية ولانهائية التجليات الإلهية التي هي أصل ومنبع الخيال الإنساني؛ فالخلق، بالنسبة لابن عربي، هو تمثيل خيالي نابع من الروح الإلهية يتجلى في العالم

مستخرج نطقاً محدداً، وهو يوازى بذلك السر الإلهي المطلق. لذلك، فإن محاولة إدراك الألف هي محاولة التماثل مع الذات الإلهية، وهي إذن محاولة محكوم عليها بالفشل. والذي يستطيع رؤية الألف يموت لأنه في الموت وحده سوف تعرف كل الأسرار الإلهية. وإذا عاش، كما هو الحال في حكاية بورخيس، فإنه يعيش لأنه نسي الألف، نظراً لأن النسيان هو ما يميز العقل الإنساني غير القادر على احتواء المتعدد واللانهاية والملازم.

من خلال استعراضنا لأثر التراث الشرقي في رؤية العالم عند بورخيس، نجد أن عناصر تلك الرؤية تفرض ضرورة المقارنة بينها وبين مثيلاتها عند المصوف الأندلسي محيي الدين بن عربي بحكم علاقات التشابه اللافنة بينهما. برغم أن بورخيس لم يذكر ولم يشر إطلاقاً إلى ابن عربي، إلا أنه يبدو من المستحيل أنه لم يعرف أعماله وفكره. أولاً، لأن بورخيس كثيراً ما يذكر أعمال المستشرق الإسباني أسين بالايوس الذي كرس أكثر من كتاب عن ابن عربي، ثانياً، لأن التشابه المذهل بين عناصر رؤية العالم عند كل من بورخيس وابن عربي لا يمكن أن تكون محض صدفة. ثالثاً، لأن أثر ابن عربي قد امتد إلى الفلسفة الغربية، وخاصة عند ريموند لول ودافني، كما أوضح أسين بالايوس في كتبه. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، كثير من الدراسات اجتم بالمقارنة بين رؤية ابن عربي للوحدة والتعدد ورؤيته للكون والإنسان باعتباره كلمات إلهية، وبين وحدة الوجود والولوجوس في الفلسفة الغربية عامة، وفلسفة سبينوزا وليبنيتز، برغم بعض الاختلافات، بصفة خاصة.

لكن التقارب الحقيقي، من وجهة نظرنا، يجب أن يقوم بين رؤية بورخيس للعالم، التي قمنا برصدها، ورؤية ابن عربي، معتمدين في ذلك على الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور نصر أبو زيد في كتابه «فلسفة التأويل»، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي).

في هذه الحالة إن الخيال عند ابن عربي يساوي المدهش والمعجب عند بورخيس، هو وسيلة لكليهما من أجل التماسي عن العالم الظاهر. فالخيال الإنساني عند ابن عربي هو وسيلة التوصل إلى الميتافيزيقا، وهو ما يساوي مفهوم بورخيس للميتافيزيقا من حيث هي فرع من فروع الأدب المدهش.

والمعراج الصوفي، الذي كان يصبو إليه بورخيس، هو الطريق لفك أسرار الكون والإنسان بفضل الخيال باعتباره قوة إدراكية قادرة على تخطي ثنائية الظاهر والباطن، والتوصل إلى الأصل الأبدى الواحد. ليس هناك انفصال بين هدف البحث ووسيلته برغم أنهما مختلفتان، لأن الاختلاف لا يعنى الانفصال، بل يعنى تجليا ثانيا متكاملا لحقيقة واحدة. وعندما يصل إلى هذه، يتحد خيال الصوفي مع أصله وتختفى ثنائية الظاهر والباطن وتكتمل دائرة الكون بالإنسان. يحتل الخيال الإنساني موقعا وسطا بين الحواس والعقل، وهو يمثل القوة الإنسانية الوحيدة القادرة على الوصول إلى المعنى الخفى للكون وللإنسان من أجل فك رموزه وتأويله. إنها قوة روحية من حيث هي وسيلة، وليست هدفا في حد ذاتها، تمارس فعاليتها من خلال رحلة صاعدة بحث مضن يقوم به الإنسان الذي يبدأ بنفسه من أجل الوصول إلى معنى الكون. بعبارة أخرى، ينطلق من العالم الصغير ليصل إلى العالم الكبير. الإنسان هو إذن الوحيد المؤهل للوصول إلى الحقيقة. ويمكن عجزه في الحجب التي يجب أن يخترقها من خلال المعراج الصوفي وذلك بفضل خياله. وهي رحلة دائرية تلتحم فيها النهاية بالبداية مكونة دائرة - العودة الأبدية عند بورخيس - رحلة تأويل يقوم بها الإنسان لنفسه وللعالم بهدف العودة إلى الأصل، أي الوحدة الحقيقية الخفية. نجد إذن أن نقطة الانطلاق هي الإنسان وحياته التي هي عبارة عن حالة نوم في حاجة إلى تأويل. يستد ابن عربي هنا إلى الحديث النبوي الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

الظاهر. بعبارة أخرى، فإن عالم الخيال هو الوسيط وحلقة الاتصال بين الله والعالم، وذلك على مستوى الوجود وعلى مستوى التأويل، لأن العالم السفلي عبارة عن مجموعة صور. هذا العالم الوسيط هو مفهوم مجرد، موجود خارج الكون الملموس وله وجهان: وجه منتهجه نحو العالم الظاهر، ووجه يقابل الألوهة. الوجه الأول هو الخيال بالمعنى السيكلوجي، أما الوجه الثاني فهو الوجودى بمعنصره الفيزيقي والميتافيزيقي. لكن هذين الوجهين هما وجهان لحقيقة واحدة تختوى على كافة الثنائيات المتضادة والتناقضات، بالإضافة إلى المستحيل واللامتصور. إنها وسيلة للوصول إلى الألوهة المنفصلة عن العالم، بفضل هذا الوجه المزدوج الذي يكاد يلغى هذا الانفصال. ووفقا لهذه الرؤية، فإن المخلوق ليس عملية منطلقة من العدم، بل هو ثمرة الخيال الإلهي الخلاق. وهو صورة في الخيال الإلهي سابقة على الوجود، تجلت للعالم الظاهر في أشكال مختلفة أصلها واحد برغم تنوعها. هنا، تتبادر إلى الذهن نظرية بورخيس الأدبية القائلة على مفهوم المخلوق من خلال كتاب واحد سابق على الوجود، كتاب واحد تعاد كتابته إلى الأبد، وسوف تستعرضه بعد قليل. نتحدث تلك التجليات خارج الزمن لأن الزمن، بالنسبة لابن عربي، شيء نسبي وذهني مرتبط بالعالم الظاهر الملموس. ونضمن استمرارية الأشكال الأبدية، عند ابن عربي، دوام التجليات الخيالية، وهي التي تساوى التكرار الأبدى اللانهائي عند بورخيس.

عالم الخيال هذا هو عالم الرؤى والأحلام. فحين البشر، في نظر كل من ابن عربي وبورخيس، نتاج الحلم الإلهي الخلاق. والعالم الظاهر، من جهة أخرى، حلم يجب تفسيره من خلال صوره الظاهرة الملموسة من أجل التوصل إلى معناه العميق الخفى. هنا، يأتي دور الخيال الإنساني، المشتق من الخيال الإلهي المطلق، بوصفه وسيلة لفك رموز الكون والإنسان. نستطيع إذن أن نقول

ومن جهة أخرى، يدين ابن عربي الإنسان الذي يدعي الألوهة ويصفه بالكذب، لأنه يرى أن هذا الادعاء - الذي يمثل محاولة التوحد مع الذات الإلهية عند بورخيس - هو ذريعة عند الإنسان، هذا الجاهل الذي لا يرى إلا جانباً واحداً من الحقيقة، على عكس الصوفي الذي يدركها في تعدديتها. فالإنسان لا يتعرف إلا أحد جوانب الحقيقة، هذا الجانب الذي يتركه من خلال نفسه باعتباره أحد مجالات تجلي هذه الحقيقة. وبالتالي، فالتناقض لا يكمن في الحقيقة الإلهية - ولا في القرآن - بل في العقل الإنساني الذي لا يرى إلا بعداً واحداً للحقيقة. ويتجلى تعدد الحقيقة الواحدة من خلال تعدد العقائد والأديان، فكل عقيدة وكل ديانة تعكس من الحقيقة جانباً واحداً من جوانبها، وهو الجانب الذي يتركه من يؤمن بتلك العقيدة أو تلك الديانة. تنتقل بذلك من مفهوم الرحلة إلى مفهوم العالمية، أي «الإله المجهول خلف المعتقدات» عند ابن عربي و«الإله الخفي خلف الآلهة» عند بورخيس. «الدين الشامل المفتوح» الذي يتسع لكل المعتقدات عند ابن عربي هو الذي كان يبحث عنه بورخيس من خلال البيانات الشرقية، مثلما فعل مع التجليات المختلفة للألف في كل ثقافة.

هنا ما نقفنا إلى مفهوم الكون بوصفه نصاً عند ابن عربي الذي يعتبر كل الأشياء الموجودة، بما فيها البشر، كلمات إلهية لانهاية تكون نصاً إلهياً من خلال لغة. من جهة أخرى، يعتبر ابن عربي أن النص الإلهي الأمثل هو القرآن، ويستند إلى الآية ٥٣ من سورة «فصلت» حيث ترد كلمة «آية» لتدل على أجزاء القرآن ومكونات الكون، فيقيم توازياً بين القرآن والكون، ويعتبر أن القرآن هو الدال للنفوس والرقمي الرمزي، ومندلوله هو الكون، وذلك بواسطة اللغة. تستطيع إذن أن تقول إن معادلة ابن عربي «الكون/ اللغة/ القرآن» تساوي معادلة بورخيس «الكون/ اللغة/ النص». إذن، تساوي حروف الأبجدية عناصر الكون، وتعدد تلك الحروف وتتوحد هماً انعكاس

بالإضافة إلى فلسفة أفلاطون، فالكون والوجود يمكن تفسيرهما كما يفسر الحلم من خلال تعبيره اللغوي - حكى الحلم - والصور التي تظهر من خلاله. لكن لا يمكن الوصول للحقيقة إلا بالموت. فمن يصل إليها يستيقظ من حالة النوم أي أنه يموت. أما الصوفي، فهو يختار الموت طواعية. أي أنه يخرج من العالم الحسي الذي هو حالة نوم ومتخطاه ويسمو عليه من أجل الوصول إلى الحقيقة. ثم يعود مرة أخرى إلى العالم الحسي - أي حالة النوم - بهدف تأويله والوصول إلى معناه الباطن من خلال ظاهره، كما تفسر الأحلام من خلال ظاهرها.

نجد هنا عند ابن عربي - كما سيكون الحال بالنسبة لبورخيس - نقداً للعقل والمعلانية. فالعقل الإنساني، في نظر ابن عربي، مشتق من العقل الأول، أي أنه عقل جزئي تابع للروح التي اشتقت بدورها من الروح المطلقة. لذلك، اعترض ابن عربي على الفلاسفة الذين يعتبرون أن العقل هو وسيلة مثالية لا تخطئ، كما يرفض مفهوم العقل باعتباره قوة مفكرة وبالتالي أرفع من الخيال. لكن نقده ليس موجهها إلى العقل في ذاته، لأنه انعكاس للعقل الأول، بل إلى وسيلته التي هي القوة المفكرة التي يعتبرها بلاء من عند الله للإنسان. فالمعالم عبارة عن مجموعة من الصور المتعددة لحقيقة واحدة خفية تتجلى فيها كلها وفي كل واحدة على حدة. وتخطئ الإنسان، نتيجة عدم قدرته على أن يدرك أو يعقل هذه الحقيقة المطلقة الانتهائية، إنما يرجع إلى حدود العقل الإنساني الذي يميل إلى التحديد والتصنيف، في مواجهة تلك الحقيقة اللامحدودة وغير القابلة للتصنيف. لا يبقى للإنسان إلا وسيلة الخيال لكي يصل إلى هذه الحقيقة. يعترض ابن عربي أيضاً على الفلسفات المختلطة بالتصوف - مثل فلسفة الفارابي وابن سينا - لأنها تقصر الخيال الملهم على الأنبياء فقط، بينما يرى ابن عربي أن الخيال هو وسيلة نفخ متناول جميع البشر من أجل كشف الحجب للوصول إلى الحقيقة.

أعماله الثرية على مفهومين أساسيين: مفهوم الكون بوصفه كتاباً، ومفهوم الأدب بوصفه نتاج الحلم الإنساني. هذا المفهوم الثاني مؤسس على مفهوم أن العالم هو نتاج الحلم الإلهي. إن الأدب هو طريق الإنسان للخلاص من الواقع المؤلم، ولفهم الكون المستقل، وذلك من خلال الحلم، بحثاً عن حيل تقود إلى عوالم لا واقعية. بمثابة أخرى، الأدب نتاج الخيال، حيث يتحول الفن واللغة إلى رموز سامية. لذلك، يرفض بورخيس تحويل الأدب إلى نسخة من الواقع، كما يرفض تلك «الكتابات الصارخة المشنجة حول التحرر الجنسي والسياسي» التي يعتبرها البعض حرية الأدب. فالحرية الحقيقية لأي فن، في نظر بورخيس، هي قدرته على الحلم وعلى بناء «وقائع» تختلف عما نعرفه في هذا العالم. فالكتابات فوضوية في الأساس، لكنه أيضاً مهندس يقيم بناءه على مواد هي الحلم والحيل. والحيل هنا تعني الخيال والإبداع والسحر، بالإضافة إلى الذكاء، بحثاً عن الدهشة التي يتولد عنها الأدب المدهش والعجيب. إن فهم الواقع «السحري» للعالم هو شيء لا يستطيع العقل البشري إدراكه، لذلك، فإن دور الأدب هو إدراك المبهم من خلال صورة العالم، أي الواقع الآخر الذي يعتده الإنسان، ذلك الواقع الوحيد الذي يستطيع التوصل إليه. يقوم هذا الواقع الآخر، كما أشرنا من قبل، على الدهشة والسحر اللذين يحتاجان إلى وسيلة تعبير. هذه الوسيلة هي الأسطورة التي تربط السحر بالتاريخ المجهول والتي تلعب داخلها المصائر والأقدار. بعبارة أخرى، هي الأسطورة التي تقوم على استعارات خالدة تتناولها الإنسانية. إنها استعارات شائعة خالدة تنبع من اللغة الأولى المفلقة وتتغلغل على عناصر الكون، أي ما يشكل المادة الخام للفن. تقع تلك الاستعارات في الذاكرة وتقوم على بعض الصور التي يركز عليها بورخيس فيحطينا تعريفه الخاص للاستعارة: «مائلة إرادية بين مفهومين - أو أكثر - متميزين بغرض إثارة الانفعالات» (بورخيس)، «ملاحظات تقليدية: الاستعارة، الأعمال الثرية الكاملة، ص ٣٩٦».

لنعدد ظواهر الكون وتنوعها، وكلها تعني حقيقة واحدة. تتجسد هذه الرؤية، عند ابن عربي وعند بورخيس بعد ذلك، في مفهوم الألف؛ أصل كل الأحرف الأخرى؛ الذي يوازي الألوهة. فكل حروف الأبجدية أصلها النفس الإلهي الذي هو أيضاً أصل كل الأشياء الموجودة. يمثل الألف، على مستوى النطق، حرية خروج الهواء المطلقة في النفس. وعلى المستوى الكتابي، فهو عبارة عن خط يحد تجلياته في الحروف الأخرى. بذلك، يوازي الألف الروح الإلهية والنفس الإلهي المخلوق؛ فهو خط مستقيم يتميز بالانفتاح، وبالتالي قادر على التجلي في الحروف الأخرى بصورة خفية، كما تعبر هذه الحروف الأخرى عن الألف الكامن داخلها سواء على مستوى النطق أو على مستوى الكتابة. لكل هذا، يساوي الألف الألوهة، كما أن القرآن يساوي الكون. والقرآن، النص الأمثل، يتجلى في معان كثيرة لا تعني التعدد، لأن النص في ذاته واحد، لأنه النال على الكلمة الإلهية. ويعد التعدد إلى تنوع القراءة وحالاتهم. إنها علاقة جدلية بين القارئ والنص تقوم على تفاعل متبادل بينهما. هذا ما يضمن خلود هذا النص الأبدى دائم الحدأة، في حالة تخلق أبدية مثله مثل الكون. إنه ليس مشروعا مكتملا لأنه، طالما لم يكتمل الكتاب، يظل للحياة معنى، لكن إذا اكتمل الكون والنص، فلن يكون لأي شيء معنى، خاصة الحياة الإنسانية التي ستفقد معناها.

ومن جهة أخرى، فإن الاستعارة عند ابن عربي لا تنطلق من اللغة الإنسانية لتعبر عن المطلق، بل على العكس، تنطلق من اللغة المطلقة لتعبر عن الكون والإنسان، وهو ما يوازي مفهوم الاستعارات الخالدة عند بورخيس.

(٣)

وإذا انتقلنا إلى النظرية الأدبية، نجد أن بورخيس يؤسسها على الخطوط الرئيسية لرؤيته للعالم، إذ تقوم

أعمال بورخيس، برغم أنها تبدو مستقلة، تشكل جزءاً من متعة كبيرة تنظم أعماله. وإذا كان الكتاب هو العالم والعالم هو الكتاب، فإن تعدد الكتابات والمؤلفين شيء وهمي؛ فكل الكتب عبارة عن كتاب واحد يعد انعكاساً للكتاب المطلق. وبالتالي، فإن كل المؤلفين هم في الحقيقة مؤلف واحد يسكنه الفكر الأوحـد اللازمي المجهول. في هذه الحالة، يكون الأدب عبارة عن إبداع واسع مجهول المؤلف؛ حيث يمثل كل مؤلف التجسيد المؤقت لهذا الفكر الأوحـد، وحيث تصبح السمات الفردية بلا أهمية.

لذلك، يكرس بورخيس قلمه لكتابة تعليقات على نصوص حقيقية أو خيالية، ويعتبر عمله مجرد «هوامش» على الأدب الذي كتب من زمن بعيد؛ لا يمكن لأي مؤلف ادعاء الأصالة أو ممارسة أي ميزة على عمله. أولاً، لأن الأصالة لا وجود لها، لأن عدد الحكايات والاستعارات التي يمكن أن يدهشها الخيال الإنساني محدود للغاية. ثانياً، لأن العمل الأدبي ملك للإنسانية كلها، والمؤلفون مجرد مترجمين لأنماط أصلية سابقة على وجودهم. يرى بورخيس أن الأعمال الأدبية هي مجرد تنبّهات على كتاب واحد يبقى إلى الأبد. إذ إن الإنسان، من وجهة نظره، هو أمين مكتبة، وعندما لا يجد الكتاب الذي يبحث عنه، يقوم بكتابه مرة أخرى. لذلك، يتجاهل بورخيس السمات المحلية المسافرة ويرفضها؛ تلك السمات التي يتبناها البعض انطلاقاً من مبدأ القومية والوطنية.

وإذا كانت الأعمال الأدبية من إبداع مؤلف واحد مجهول ولازمي، فإن كل كتاب يجب أن يحتوي على ضده: الموضوع ونقيضه، السالب والموجب. ولأن كل الأعمال نابعة من مؤلف واحد، فإن كلمة «واحد» كلمة اخترعها النقاد لأنهم يمتدحون عليها. لكن بورخيس يرى أن كل مؤلف يخلق رواده لأن عمله يعيد رؤية

تبرز داخل هذه الاستعارات الصور البصرية أولاً، ثم الصور السمعية، أي تلك الاستعارات التي تؤسس تخيلات حسية. لكن الاستعارات الأكثر ثراءً وتعقيداً هي تلك التي تربط بين المفهوم المجرد والمعنى للملموس، مثل الاستعارات التي تقوم على تجسيد الزمن. أما بالنسبة لبورخيس، فهو يفضل الاستعارات التي تقوم على «الطباق»، لأن ازدواج معناها وتضاده يسمحان بنقل وتخطي الواقع في الفن؛ إذ يرى بورخيس أن الطباق هو الشكل الذي تتأخى داخله العلاقات المتضادة مكونة صورة «تفرض على الإدراك أحاسيسها المختلطة».

يقوم الأدب على استعارات خالدة يكررها إلى الأبد، مما يضمن له الخلود بفضل قدرته على التنبؤ بالمستقبل الذي هو تكرار للماضي والحاضر. هذا التكرار الأبدى للاستعارات يحدث في الصور الأدبية كما يحدث في حياة البشر، وذلك لأن الصور الأدبية وحياة البشر هي مشاهد متنوعة داخل كتاب واحد، فتعيد الصور الأدبية تكرار حياة البشر كما يعيد الواقع تكرار الصور الأدبية.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم العالم باعتباره كتاباً، والكتاب بوصفه عالماً، الذي نتج عن مفهوم وحدة الوجود الذي تبناه بورخيس. مما يعني أننا، نحن القراء، أيضاً شخصيات خيالية يقوم «أحد» بكتابتنا وقراءتنا ومحوها. هنا تبرز انعكاسات المرأة وتعدد الانعكاسات في الأعمال الأدبية. لذلك يزداد إعجاب بورخيس بالأعمال التي تختوى على هذا المفهوم، مثل شخصية دون كيشوت التي تقرأ – في الفصل التاسع – المخطوط العربي الذي يمثل النسخة الأصلية لـ (دون كيشوت) والذي وجده سرفانتس في طليطلة، أو هاملت كمتفرج على هاملت في المسرحية التي يعرضها في البلاط، كما نجد أيضاً تيمة المتاهة، وهي تيمة أساسية في أعمال بورخيس؛ إذ نجد متاهات ذهنية، وأعمال ينتهي متاهية، وحكايات داخل حكايات. أو، بعبارة أخرى، يمكن القول إن كل

كتاب (ألف ليلة وليلة) على كنوز يمكن اكتشافها من خلال السحر والحلم، وهما دعام الأدب عند بورخيس. وإذا كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو كتاب الإنسانية الأوحـد، الذي تعاد قراءته وكتابته، فإن بورخيس يعتبر الترجمات المختلفة لهذا الكتاب بمثابة إعادة إبداع له، ويحاول بورخيس بدوره المساهمة في عمل الإنسانية الأوحـد هذا بكتابة قصص تقوم على السحر والخيال، كما يقوم بإعادة كتابة بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) مضيفاً إليها بعداً جديداً، هو قراءته الخاصة وإسهامه في هذا الكتاب السحري الذي يعاد إبداعه إلى الأبد.

يتجلى انبهار بورخيس بكتاب (ألف ليلة وليلة) من خلال إشاراته المتنوعة لهذا الكتاب، حتى إنه قام بكتابة دراستين عنه. في الدراسة الأولى يقوم بورخيس بتحليل هذا العمل الذي يؤكد رؤيته للعالم. يبدأ بورخيس بتحليل العنوان وإيجاهاته. ويرجع جمال العنوان، في نظر بورخيس، إلى كلمة «ألف» التي تعني «الانهائي». فألف ليلة تعني ليالي لا حصر لها، لأن فكرة «اللانهاية» هي أساس كتاب (ألف ليلة وليلة). وتعود إضافة «ليلة» إلى الألف ليلة، من وجهة نظر بورخيس، إلى تشاأم العرب من الأرقام الزوجية. لذلك، كان يجب اختيار رقم فردى. واختيار رقم تسعمائة تسعة وتسعين كان سيعطى إحساساً بالقص، بينما إضافة «ليلة» هي إضافة للليالي اللانهائية التي ترحى بها كلمة «ألف». لكن أهمية العنوان تكمن، بالنسبة لبورخيس، في أنه يوحي بكتاب لا نهائي. بالفعل، يعتبر بورخيس كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاباً لانهائياً وبالتالي خالداً، لا يستطيع أحد أن يقرأه كاملاً، لكن وجوده يكفي لإعطاء الإحساس بالخلود للبشر لأنه كتاب الكون. هذا الزمن اللانهائي في (ألف ليلة وليلة) يضيف على هذا الكتاب حيوية ووجوداً أبدياً. إنه كتاب شامع للدرجة أنه ليس من الضروري قراءته بالكامل لأنه يشكل جزءاً مهماً من الذاكرة الجماعية. نحن نجهل مصدره لأنه «ينشأ بصورة غامضة» فهو عمل قام به آلاف المؤلفين المجهولين الذين أبدعوا هذا الكتاب اللامع الذي يعدد بورخيس

الماضى كما يعدل رؤية المستقبل. لذلك، يرتبط خلود العمل الأدبي بالقراء الذين لا يقولون أهمية عن المؤلفين، فالعمل الأدبي يتوقف على أحوال قراءته وأسبابها أكثر من أحوال كتابته وأسبابها.

لا وجود للنص المكتمل من منظور بورخيس، لأن الكتاب الأوحـد دائري وناقص، وعلى كل جيل أن يعيد كتابته، لأنه إذا اكتمل تفقد الحياة معناها، في حين تضمن إعادة كتابته للخلود للإنسان. وإعادة كتابة النص وإبداعه هو ما يتم في عملية الترجمة، حيث تجد النص الواحد في لغتين مختلفتين. لكن بورخيس يرى أنه ليس من الضروري الانتقال من لغة إلى أخرى لتحقيق إعادة إبداع العمل نفسه، لأن ذلك يمكن أن يتم داخل إطار اللغة الواحدة من خلال نظرية المرآة والقرين، كما هو الحال في أعمال بورخيس الذي يعتبر نفسه مجرد قارئ ومترجم لأعمال الآخرين. من هنا، تتشابه الأعمال عبر التاريخ بوصفها جميعاً ظواهر وتجليات لحقيقة واحدة: «الفكر الأوحـد» الذي يتجلى من خلال كل مؤلف بصورة مؤقتة في مكان وزمان محددين. هذا الكتاب الأوحـد وجد بورخيس تجسداً له في (ألف ليلة وليلة).

(٤)

وجد بورخيس في (ألف ليلة وليلة) التجسيد الأمثل لكل من رؤيته للعالم ونظريته الأدبية، لأنه كتاب لا يعرف أحد مصدره ولا مؤلفيه. فهو، في نظر بورخيس، كتاب ضخم ينتمى إلى الذاكرة الجماعية، فقد توالى عليه أجيال من المؤلفين ساهمت في بناء هذا «القصر المهيب» المسمى (ألف ليلة وليلة)، هذا الكتاب الذي لا ينضب، كتاب الإنسانية الذي يعيد كل جيل قراءته وكتابته إلى الأبد. هذا الكتاب يماثل الكون من حيث هو متاعه خلقها الإنسان ليهرب من واقعه المرير. ومثله مثل الكون الذي يجوى أسراراً يصعب فهمها، يحتوي

إلى فكرة «العودة الأبدية» ونموذج الكتاب اللانهائي والدائري.

ومثل الكون الذي يحتوي على أسرار تتطلب، لكي تفهمها، سببية مختلفة عن التي نعرفها؛ فكتاب (ألف ليلة وليلة) يحتوي على فكرة الكنوز الخفية التي يمكن لأي شخص أن يكتشفها من خلال سببية السحر؛ خاتم أو مصباح أو جن... إلخ. هذه السببية يمكن الوصول إليها من خلال الأحلام، وهي القيمة الأساسية في (ألف ليلة وليلة). وتكمن قيمة الأدب، في نظر بورخيس، فيما يحتويه من مدش وعجيب. لذلك، يعتبر بورخيس أن الأدب المدش والعجيب هو الوحيد الجدير بالإنقاذ إذا ما أغرق الأرض طوفان آخر. ويقوم هذا الأدب، كما سبق أن ذكرنا من قبل، على استعارات خالدة تجلت، بالنسبة لبورخيس، من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة). ففيما يخص الاستعارات الخاصة بالزمن، يرى بورخيس أن بنية (ألف ليلة وليلة) تقسم على تعدد الأصوات سواء التجريدية أو المتولدة عن أوصاف مسموعة. تصل الاستعارة إلى ذروتها من خلال مثال من يقع في الحب عن طريق السمع، وهو مثال شائع في الأدب الشرقي، ويعتبر قيمة تقليدية في (ألف ليلة وليلة)؛ حيث نجد من يسمع وصفا للملكة وجدت في زمن ماء، أو موجودة في الزمن الآني، في هذا العالم أو في العالم السفلي، فيقع في حبها حتى الموت. يشير بورخيس بهذا الصدد إلى حكاية بدر باسم وحكاية إبراهيم وجسميلة (ليلة رقم ١٥٣، ورقم ٦٨٨).

وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة القائمة على تجسيد الزمن التي يجسدها أيضا من (ألف ليلة وليلة)؛ «عندما ينسلل شمرق في ثلاث ضفائر داكنة، يخيل إلى أنني أرى ثلاث ليالٍ متشابهة» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: الاستعارة»، ص ٤٠٠، ليلة رقم ٧٣٩ من «ألف ليلة وليلة»).

من ألع ما كتب في كل الآداب. لقد توالت أجيال من البشر لبناء هذا «الصرح»؛ هذا الكتاب الذي لا ينتضب لأنه قادر، بالنسبة لبورخيس، على العديد من التحولات والتوليدات؛ إنه كتاب الإنسانية الذي يقوم كل جيل بإعادة كتابته وقراءته إلى الأبد.

هذا الكتاب عمل كوني يقوم على عالم من التضاد؛ أناس غاية في الثراء أو غاية في الفقر، غاية في السعادة أو غاية في التعمسة. لكن الأهم هو أنه يقوم على عالم من الملوك الذين ليس عليهم أن يسروا تصرفاتهم، «ملوك كالألهة». هنا، يبرز وضع الإنسان في الكون، حيث يتخطى قدره العاجز، تماما كشهرزاد حين تستببط قوتها من ضعفها أمام التهديد بالقتل، فتخلق عالما رائعا جميلا من خلال الحكايات التي ترويها. وهذا الكتاب، كالكون، عبارة عن قصر متاهي، لكنه متاهة خلقها الإنسان لكي يتوه داخلها حتى ينسى قدره المؤلم، فهو عالم من الصور والاستعارات والأشخاص. وتتجلى البنية المتماهة من خلال أسلوب الحكاية داخل الحكاية الذي يتكرر كثيرا في (ألف ليلة وليلة) والذي يعطي إحساسا باللانهاية والدوار. يتجسد هذا الأسلوب، بالنسبة لبورخيس، في الليلة رقم ٦٠٢ حيث تقوم شهرزاد بإعادة حكي (ألف ليلة وليلة) منذ البداية حتى يستوقفها الملك. ومن المرجح أن هذه الليلة من اختراع بورخيس لأنه لا وجود لها في النص الأصلي باللغة العربية ولا في أي ترجمة لهذا النص. لذلك، أضاف بورخيس عبارة «تلك الليلة التي استبعدتها جالان الحرير»، وبرغم ذلك، فإن هذه الليلة من أهم الإشارات الأدبية التي لجأ إليها بورخيس مرارا لأنها تجسد الكثير من مفاهيمه؛ فهو يرى فيها فكرة النص الذي يقلد نصوبا أخرى، النص الذي يعيد إنتاج نص آخر بشكل حرفي، وانعكاسات المرأة للدراما داخل الدراما، والشخصية في العمل الخيالي عندما تصبح قارئا ومتفرجا ومؤلفا لنفسها، وبذلك تذكرنا بالوجود الإنساني الناتج عن الخيال، هذا بالإضافة

العمل، انطلاقاً من رؤيته التي تعتبر الترجمة عملية إعادة قراءة وإعادة إبداع للعمل، وذلك من خلال ثقافة وأحوال القارئ/ المترجم. أولى هذه الترجمات من ناحية التسلسل التاريخي هي ترجمة الفرنسي أنطوان جبالان، وتعود إلى سنة ١٧٠٤. وكشانت من أهم الأحداث التي تركت تأثيراً عظيماً في الأدب الغربية كافة، كما شكلت نقطة تحول بالنسبة للفكر الغربي، وذلك في فرنسا أولاً. وفضل ترجمة جبالان يرجع إلى إبراز السحر والمعجائب وإحداث الدهشة والانبهار في الأذهان الغربية. وما يميز هذه الترجمة محاولة جبالان «تنقية» (ألف ليلة وليلة) لكي تلائم الذوق الفرنسي. لهذا، قام جبالان بتنقيح وتصحيح وتخفيف بل وإغفال ما اعتبره «رعونات» ذات ذوق سيئ. لكن تحفظاته كانت مجرد ديكور اجتماعي مرجعه الحياء وليس الأخلاق. ويرى بورخيس أن (ألف ليلة وليلة) عبارة عن تكييف حكايات قديمة لكي تلائم الطبقة الوسطى القاهرية ذات الذوق «الفج والمزوي» في نظره. لأنه، في الأصل، كانت تلك الحكايات تخطو من البهذات، وبخاصة تلك التي تدور في الصحراء، كانت حكايات عاطفية حزينة تدور حول تيمة رئيسية هي الموت حياء، ذلك الموت الذي لا يقل قداسة عن الاستشهاد في سبيل الله. في هذه الحالة تكون تحفظات جبالان هي استرجاع الكتابة الأولى للعمل. على كل، ظلت ترجمة جبالان هي الأكثر قراءة برغم ما شابها من عيوب وبرغم صدور عشر ترجمات أخرى بعدها أفضل منها، فكل الإشارات والمبالغ التي نالتها (ألف ليلة وليلة) نبتت من قراءة ترجمة جبالان. وعندما يفكر الأوربي أو الأمريكي في هذا العمل فهو يفكر على نحو شبه دائم في تلك الترجمة الأولى التي تميزت بالسحر والعجيب والمدهش، ممزوجة بذوق رؤية القرن الثامن عشر الفرنسي.

لكن ريتشارد بيرتون، في ترجمته الإنجليزية، قام بإبراز ما سماه «البهذات» و«الطابع الهمجى» للعمل. هذا

إحدى الاستعارات الخالدة هي تلك الخاصة بتشبيه الإنسان بالأسد والقمر، ويجدها بصورة متواترة في الثقافة الجرمانية. يجدها بورخيس في (ألف ليلة وليلة) من خلال وصف بدر باسم: «هذا الغلام عديم النظير الأسد الكاسر والقمر الزاهر». (بورخيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، ص ٤٨، ليلة رقم ٦٨٧ من «ألف ليلة وليلة»)، وهي استعارات تشخص المديح.

ومن أنواع الهجاء التي تعتمد على الاستعارة والتي تتكرر كثيراً طوال (ألف ليلة وليلة) هي كلمة «كلب». هنا أيضاً يعتمد بورخيس على مثال من هذا الكتاب: «اعلم يا كلب البر أنك وقعت فيما كنت تخاف منه» (بورخيس، «فن الإهانة»، الجزء الثاني، ص ١٠٠، ليلة رقم ١٧٥ من «ألف ليلة وليلة»).

على المستوى الأدبي، نجد أسلوبين يكثر استخدامهما في (ألف ليلة وليلة)، وهما أولاً - النشر المسجوع الذي يلائم، في نظر بورخيس، البعد السحري الذي يحويه الكتاب، وهو أسلوب كان يميز تعويذات السحرة وسجع الكهان قبل الإسلام. أما الأسلوب الثاني، فهو المواعظ الأخلاقية التي تتطلب فن تركيب عبارات مجردة على موضوعات وأنماط ملموسة.

يمكننا القول، إذن، في نهاية استعراض الدراسة الأولى التي خصصها بورخيس لكتاب (ألف ليلة وليلة)، إن الذي يهجر بورخيس في هذا الكتاب هو البعد السحري، وأسلوب الحكاية داخل الحكاية، وانعكاسات المرأة والأحلام، والشخصيات الخيالية من حيث كونها متفرجة على هذا الخيال، والإنسان باعتباره شخصية خيالية. بمبرأة أخرى، كل المفاهيم الأساسية لأعمال بورخيس.

أما الدراسة الثانية التي قام بها بورخيس عن (ألف ليلة وليلة) فهي تستعرض الترجمات المختلفة لهذا

بورخيس الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) - وهي التثان بالفرنسية وثلاث بالإنجليزية وثلاث بالألمانية وواحدة بالإسبانية - كتبها مختلفة وإعدادات كتابة متنوعة لهذا العمل الذي لا يكف عن النمو وعن التجلي من خلال ظواهر متنوعة.

ويواصل بورخيس دراسته ببيان الأثر الذي لا ينكر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على الآداب الغربية التي أبدعت أعمالاً لم يكن من الممكن أن تولد دون قراءة هذا الكتاب. ومن أهم الأمثلة على ذلك كتاب (الليالي العربية الجديدة) لستيفنسون (Stevenson, New Arabian Nights) حيث تبرز قيمة الأمير المشتر الذي يحجب المدينة بصحبة وزيره، والذي يقع في مغامرات عجيبة. هذا «الهارون الرشيد» وهذا «الجعفر» الإنجليزيان يجوبان لندن التي تشبه بشدة بغداد في (ألف ليلة وليلة). ونجد أيضاً الرؤية المدهشة للندن عند تشسترتون (Chesterton)، حيث تحدث مغامرات الأب براون والرجل المسمى خميس. أما أسلوب الحكاية داخل الحكاية فقد استخدمه كثير من المؤلفين اللاحقين وعلى رأسهم لويس كارول في روايته (أليس) (Lewis Carroll, Alice). ويذهب بورخيس إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن الحركة الرومانسية الأوروبية بدأت بقراءة (ألف ليلة وليلة)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد قيمة الشرق بين التيمات الرئيسية للحركة الرومانسية.

أما فيما يخص أعماله، فدائماً يؤكد بورخيس تأثير (ألف ليلة وليلة)، وخاصة داخل الشعر والنثر، في كتابه (مدح الظلال). كما نجد العنصر الشرقي في قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقوم باسترجاع رحلات السندباد السبع وقصة مدينة النحاس. وفي قصته القصيرة «الرجل على العبوة» يقوم بورخيس بتقليد الطريقة الشرقية في الحكى، فيبدأ مستعيناً بالله ويربط ذلك بـ (ألف ليلة وليلة).

الأسلوب نفسه نجده في الترجمة الفرنسية الثانية التي قام بها مادروس. لكن أهمية ترجمة بيرتون تكمن في الأسطورة التي نسجت حول المترجم بسبب مغامراته في البلدان العربية، مما يضفي نوعاً من الغرابة والأصالة على هذه الترجمة أو، كما يقول بورخيس: «استعراض ألف ليلة وليلة من خلال ترجمة سير ريتشارد ليس أقل لا معقولية من استعراضها من خلال رواية السندباد البحري وتعليقه».

أما الترجمة الإنجليزية الأخرى فهي التي قام بها لين، فيبرز من خلالها التزامت الإنجليزية. يبرلين تأويله لكل كلمة غامضة، كما يكثر من الهوامش التي تملن القارئ بإغفاله ترجمة كل الإشارات التي تصورها منافية للأخلاق، كأن يقول: «تجاهلت فقرة ذميمة... حذف شرحاً مقززاً... إلخ».

أما الترجمة الألمانية التي قام بها ليمان فهي الأكثر دقة والأكثر حرفية؛ فقد اعتبر المترجم الألماني (ألف ليلة وليلة) «مهرسا للمجانب». لذا، قام بإعادة إنتاج الأصل العربي بكل وفاء. لذلك، اعتبر بورخيس تلك الترجمة أقل قيمة من الترجمات الأخرى لأنه ينقصها ثراء الربط الأدبي؛ ينقصها إعادة الإنتاج. كل المترجمين الآخرين قاموا بالحذف والإضافة والتغيير بل والتزييف في النص الأصلي من أجل تكيفه مع مقاييسهم الفنية والأخلاقية ومقاييس قرائهم، ققاموا هكذا بإعادة خلق النص. وبعد أن عاشوا في عالم سحري من خلال العمل، كان من حق كل واحد منهم بدوره خلق حكايات تبرز من خلالها ثقافته الخاصة أو بالأحرى الجانب المدهش من ثقافته. لذلك شعر، من خلال الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة)، بوجود إنجلترا وفرنسا وغياب ألمانيا من الساحة السحرية.

ومن خلال مفهومه الخاص بكتاب الإنسانية الأوحده الذي يعيد كل جيل خلقه وكتابته إلى الأبد، يعتبر

يتحدث عنها تشير إلى القرآن، إلى أم الكتاب السابق على الخلق. أما الوجود الإلهي، فيشير إلى نور الله الخفي وراء سبعين ألف حجاب إذا رفعت، فإن هذا النور - الذي رآه النبي في معراج - سوف يحرق السموات والأرض. تلقى حكيم هذا النور، لذلك وضع قناعا على وجهه حتى لا يحرق هذا النور عيون البشر. لهذا فإن المكفوفين الذين يصبحون كانوا مبصرين فقدوا بصريهم لأنهم رأوا هذا النور. ويربط بورخيس هذا «السحرة» بـ (ألف ليلة وليلة)، المصدر الرئيسي للسحر بالنسبة له. ومن جهة أخرى، فإن هذا الوجود مرتبط بعبارة شعبية في البلاد الإسلامية تتكرر طوال (ألف ليلة وليلة) وهي عبارة «نور النبي». في البداية، يرفض الناس تصديق حكيم ويتهمونونه بأنه ساحر ودجال، وهي الاتهامات نفسها التي وجهها القرشيون للنبي. لكن، تحدث معجزة ويبدأ الناس في الالتفاف حوله، فتبدأ الحرب المقدسة لنشر كلمة الله. ويربط بورخيس بصورة مباشرة بين موقف حكيم في المعارك وموقف النبي محمد؛ فنرى حكيمًا وهو يدعو الله من فوق ناقته الشهباء وسط المخاطر، لكن السهام كانت تصفر حوله دون أن تمسه. أما ميل حكيم للتأمل والسلام فهي أيضا من خصائص الرسول. واعتمد حكيم في حكمه على رفاقه، أي الصحابة، وخاصة العشرة المبشرين بالجنة، بالإضافة إلى نظام الشورى.

لكن أهم ما يميز هذه القصة القصيرة هي العناصر الجذلية التي أضافها بورخيس في إعادة كتابته للتاريخ. فالقصة تعكس، من جهة، رؤيته الخاصة للعالم، وتعكس من جهة أخرى أثر (ألف ليلة وليلة). مثله مثل كل كاتب يعيد كتابة «الكتاب» مضيفا إسهامه الخاص، مثله مثل كل مترجم يعيد خلق النص وفقا لرأيه الخاصة، يعيد بورخيس كتابة التاريخ. عبر بورخيس عن رؤيته الكونية الخاصة من خلال مفهوم حكيم لنشأة الكون؛ حيث تجد إله بورخيس الخفي خلف الآلهة والأشياء قد

هذا التأثير يصل إلى حد الرمز والصورة الأدبية والاستعارة الخالدة الكبيرة عند بورخيس؛ ففي إحدى قصصه القصيرة تجد كتابا يقر بوجود كوكب مندهش. هذا الكتاب يتكون من «ألف صفحة وصفحة». وفي قصته القصيرة «الاطلال الدائرية» تجد عملية الخلق نتاجا للحام، تلك العملية التي تجدتها في (ألف ليلة وليلة). ومن هنا التقارب بين الساحر في هذه القصة وشهزاد؛ فالساحر يقوم بخلق ابنه - وهو خلق مدهش - خلال «ألف يوم ويوم»، مثله مثل شهزاد التي تقدم للملك شهريار ابنهما بعد ألف ليلة وليلة من الخلق المدهش.

لكن التأثير الحقيقي (لألف ليلة وليلة) يكمن في رغبة بورخيس في المساهمة في كتاب الإنسانية الأوحى، وذلك بإعادة خلقه وإعادة كتابته، وهو ما يعتبره واجب كل كاتب وكل جيل. وتغلغل التاريخ بالسحر هو ما يقدمه بورخيس من خلال قصته القصيرة «الصباغ الحكيم» المبني على نظرية القرنين، حيث يعكس حكيم محمدا عليه الصلاة والسلام، كما عكس يهوذا السيد المسيح. ولد حكيم في مدينة ميرف التي يطابق وصفها وصف مكة حيث ولد نبي الإسلام، وقام عمه بتعليمه مهنته، مهنة الصباغة المرتبطة أيضا بمحمد؛ ففي الدين الإسلامي، يولد كل مولود على الفطرة التي يرمز لها اللون الأبيض واللبن. كل دين يشكل صبغة تمثل من هذا اللون الأبيض، الإسلام والقرآن هما صبغة الله؛ هنا يستند الفقهاء إلى الآية ١٣٨ من سورة البقرة: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة». من هنا مفهوم محمد الصباغ، رسول الإسلام صبغة الله. أتى الوحي على حكيم في شهر رمضان يحثه على دعوة الفقراء والمساكين. ويجمع بورخيس في صورة واحدة مفاهيم ومعتقدات إسلامية عدة؛ فنجد حكاية تطهير محمد طفلا عندما نزع الملائكة شيعا من قلبه، إلى جانب صورة معراج النبي عبر السموات حتى الوحدة، بالإضافة إلى مفهومى الجهاد والشهادة. والعبارات أزيلت القدم التي

يستكمل بورخيس إعادة كتابته وإعادة خلقه لـ (ألف ليلة وليلة) من خلال خمس حكايات أخرى تصمد لإنتاج هيكل الحكاية الشرقية وتقوم على تيمات السحر والمرايا والمناجات والقرين والأحلام. تنتسب ثلاث منها مباشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، والاثنان الآخران تنسبان لمؤلفين غربيين نهلوا من الثقافة الشرقية.

حكاية «الساحر المضروب» هي إعادة كتابة قام بها بورخيس للحكاية رقم ١٣ من «كتاب باترونيو» لأمبر قششالة دون خوان ماثول، الذي كان قد أعاد كتابتها بدوره عن كتاب عربي باسم «الأربعون يوماً والأربعون ليلة»، مما يؤكد مفهوم بورخيس الخاص بإعادة كتابة كل كتاب وكل جيل لنفس النص. يتجلى السحر في حكاية بورخيس من خلال ساحر طليطلة، واحد من النبلاء يهد أن يتعلم السحر على يد الأول. يقرر الساحر أن يخضع النبيل لاختبار إنجاز الوعود، ويأمر الخادم بإعداد بعض الطيور للشاء على ألا تقوم بطهيها إلا عندما يأمرها بذلك. تتوالى السمات الخمس للوجود من جانب النبيل الذي يصل إلى منصب البابا ويرفض إنجاز وعوده، بل ويرفض إعطاء بعض الطعام للساحر. عندئذ يتجلى المفتاح السحري للطيور عندما يأمر الساحر الخادم بطهيها، فيجد النبيل نفسه مرة أخرى في قبو منزل الساحر في طليطلة. كل ما كان قد حدث له لم يكن سوى حلم سحري تبخر عندما رفض النبيل إنجاز وعوده.

أما حكاية «مرأة الحبر» فيأخذها بورخيس عن كتاب «مناطق البحيرات في أفريقيا الاستوائية» لريتشارد بيرتون (The Lake regions of Equatorial Africa). يكمن المنصر السحري في هذه الحكاية في الساحر الذي تنقذ إيجادته للسحر حياته، إذ يقوم برسم مرآة من الحبر في اليد اليمنى ليمقوب الشكاه، أقصى حكام السودان. إنها دائرة تحوى الكون بأكمله، وهي أيضا مرآة تعكس صورة الواقع بما فيه من «تعليل وتشويه وعقوبات واستماتح

خلق العالم على صورته. عالم البشر إذن عبارة عن مجرد تقليد ظاهري يعكس الكون. لكن أبرز ما ينتج عن هذه الرؤية هي نظرية المرايا التي تعكس إلى ما لانهاية هذا الكون المستغلق على الفهم. وتقوم هذه الرؤية الكونية عند حكيم على رقم ٩٩٩، وهو عبارة عن معادلات رياضية لعدد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين في الإسلام، وبالتالي فهي تعنى الكون باعتباره صورة وكلمة إلهية. وانعكاسات المرايا هذه تقوم أيضا بوظيفة تكرار الواقع القبيح، ومن هنا تتبع نظرية المرايا بوصفها الجحيم. فالجحيم هو الواقع الذي نعيشه، الذي يعكسه إلى ما لا نهاية عدد مقناه من المرايا التي تطاردنا وتعيد إنتاج وجهنا وأفعالنا بصفة مستمرة، بينما البجة هي حالة الناس التي تسمح لنا بالهروب من هذا الواقع. لكن، في الموت، سوف نصحو وسوف يتحتم علينا مواجهة عذاب هذا الواقع البشع مرة أخرى. يستند بورخيس في هذا المقام على الحنث النبوي: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

هذا الوصف الذي يقدمه لنا بورخيس للجحيم عند حكيم هو الوصف لنفسه الذي تقدمه جارية هارون الرشيد المثقفة في الليلة رقم ٤٧٥ من (ألف ليلة وليلة)، مع فارق وحيد هو الرقم ٩٩٩ عند حكيم، وفي (ألف ليلة وليلة) سبعمائة ألفا وهو عدد علوم القرآن وفقا لعدد كلماته (انظر الزركشى، «البرهان في علوم القرآن»). ويظهر أثر (ألف ليلة وليلة) من جهة أخرى في البعد السحري لحكيم. فاستعفاء السحر والمعجب والمدهش، والاصطدام بالواقع عندما ينزع القناع عن وجه حكيم - هذا الواقع البشع الذي يجسده الجبل الذي كان قد أتى على وجه حكيم - كل هذا يؤدي إلى سقوط حكيم ومقتله، نظرا لاستعفاظ الناس من حلمهم الرابع. وضياح السحر يعود، في نظر بورخيس، إلى خلل أو نقص؛ فالرقم السحري لهذه الحكاية هو ٩٩٩ وليس ١٠٠١ الضمان لخلود الحلم الرابع.

داخل متاهته، وهى أيضا حكاية داخل الحكاية سابقة الذكر. ويزعم أن بورخيس ينسبها لـ (ألف ليلة وليلة)، إلا أنها لا وجود لها لا فى الأصل العربى ولا فى أى ترجمة. تبدأ حكاية بورخيس بالطريقة الشرقية: «يحكى والله أعلم». يقرر ملك بابل بناء متاهة، لكن بناء المتاهات هو فعل الله وخلقه للكون. وبالتالي فبناء متاهة من قبل البشر هو تجدد لله. يقوم ملك بابل بدعوة ملك العرب ويدخله المتاهة حيث يضل طريقه. يتضرع ملك العرب إلى العناية الإلهية ويتمكن من الخروج من المتاهة. ودون أن يشكو، يذهب إلى ملك بابل ويعلمه أنه هو أيضا لديه متاهة فى بلاده. وعند عودته إلى مملكته، يقوم بفرز مملكة بابل ويأسر ملكها، ثم يحمله إلى الصحراء حيث يتمحول إلى منفذ للإرادة الإلهية. إنها الصحراء، متاهة العرب، حيث لا توجد سلاسل أو أبواب أو سراديب أو حوايط. يتركه فى الصحراء حيث يموت ملك بابل من الجوع والعطش. إن محاولة تقليد فعل من أفعال الله يساوى الشرك به، مما يتطلب العقاب والموت. فمقاب الله هنا هو التجه فى المتاهة الإلهية - الصحراء التى توازى الكون - لمن ينتحل إحدى صفات الله ويقوم ببناء متاهة إنسانية. ونهاية الحكاية هى أيضا على الطريقة الشرقية: «سبحان الحى الذى لا يموت». فى الحكايات الأربع التى قمنا بعرضها، يتجلى أيضا بعد المراعظ الأخلاقية الذى يميز (ألف ليلة وليلة).

حكاية «غرفة التماثيل» هى إعادة كتابة قام بها بورخيس عن «حكاية خاصة بفتح طارق بن زياد لبعض مدن الأندلس»، وهى حكاية تمتد من منتصف الليلة ٣١٥ حتى منتصف الليلة ٣١٦ من كتاب (ألف ليلة وليلة). وحكاية (ألف ليلة وليلة) هى بدورها إعادة كتابة لبعض الأساطير التى تسجت حول فتح العرب لإسبانيا، مثل: «بيت الأفعال فى طليطلة» و«مائدة سليمان» اللتين وردتا فى كتب الرحالة المسلمين، وتنسبان إلى الليث بن سعد. فى البداية كانت عبارة عن حكايات

الجلاد القاسى». ومرآة الحبر هذه لها بعد فولكلورى، ففى بعض البلدان الشرقية يلجأ البعض لما يسمى للتلل، وهو عبارة عن فنيجان من الحبر، للبحث عن الأشياء المفقودة. أما مرآة الحبر فى هذه الحكاية فهى تعكس صورة شخص ملثم يتوق الحاكم لرؤية وجهه. إنه الكون مستغلق الفهم، السر الإلهى الذى لا نصل إليه إلا بالموت. فالموت هو عقاب من يحاول انتهاك هذه الأسرار، من يحاول معرفة ما يجب أن يجهله. بالفعل، نجد أن الرجل الملثم يحمل وجه الحاكم، فبرى هذا الأخير موته منكمسا فى مرآة الحبر ويشاهده شخصية خيالية تحولت إلى متفرج للخيال الذى هو بطله. ينهى بورخيس الحكاية بعبارة شرقية «سبحان الحى الذى لا يموت» والذى بيده العفو والعقاب.

أما حكاية «الانسان اللذان حلما» فهى تقوم على تيمة سيمترة الأحلام. فنجد رجلا فى القاهرة يحلم، وهو نائم أسفل شجرة تين فى حديقة منزله، أن سمعه ولزاه موجودان فى أصفهان، فيقوم برحلة إلى بلاد الفرس بحثا عنهما. هناك، يقابل رجلا آخر ويرى له حلمه، فيسخر منه الفارسى ويقول له إنه إنسان غير عاقل، فهو أيضا قد حلم بأن لزاه موجود بحديقة بالقاهرة بجانب شجرة تين، لكنه لم يعط أى اهتمام لما أسماه أكسودية. يعود الرجل الأول إلى القاهرة، وفى حديقة منزله، التى كان قد تعرفها من خلال وصف حلم الفارسى، يجد كنزا. لقد كوفى لأنه آمن بسحر الحلم واتبع الخط السحري. إن المقاصد الإلهية لا يمكن التوصل إلى معرفتها، لكننا نسهم فى تحقيقها من خلال المدهش والعجيب. لذلك، يختم بورخيس حكايته بعبارة شرقية تسبح بكرم الله ومقاصده الخفية: «سبحان الكريم الخفى».

حكاية «الملكان والمتاهتان» هى عبارة عن تنويع على حكاية أخرى لبورخيس هى «ابن خالقان البخارى المتوفى

بورخيس أن الخليفة «وضعها داخل هرم». الإشارة إلى الهرم، بكل ما يحمله من دلالات الغموض والأسطورة، هي عنصر سحري أضافه بورخيس لتعزيز عامل المدهش والعجيب في نصه. يمكننا القول إذن، كما يقول بورخيس، إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مستمر في حيويته ووجوده وإعادة خلقه. هذا ما أكدته بورخيس بمساهمته في هذا الكتاب المخالد، على مستوى الكتابة والقراءة.

يبقى بعد أن نحصر خاص بأثر (ألف ليلة وليلة) في الآداب المختلفة، وهو البعد الخاص بأدب أمريكا اللاتينية. هناك علاقة حميمة، من وجهة نظر بورخيس، بين هذا الكتاب وقارة أمريكا اللاتينية. تلك العلاقة تقوم على التشابه بين عربي الصحراء والجاوشو (الفارس الراعي) في البامبا (المراعي البهية الشاسعة في قارة أمريكا الجنوبية). ينتمي اللانان لنموذج الفارس وموقفه من المدينة. ويقارب بورخيس بين العربي والجاوشو، فاللانان يخشيان المدينة ولا يستطيعان العيش بين أربعة جدران. الجاوشو يخشى المدينة، مثل البدو الذين يغطون وجوههم، وفقاً لرواية بورخيس، عند دخولهم المدن العربية. هناك إذن تطابق بين الصحراء والبامبا. ومثل الحكايات القديمة العاطفية الحزينة المرتبطة بالصحراء والتي تنور حول الفراق والحنين والموت حباً، نجد أن الأدب الشعبي في أمريكا اللاتينية يتميز بالحزن والأمثلة الجاملة. فالماكن، في هذا الأدب، يعني الزمان والتاريخ، من خلال الوجه المؤثر للفارس الذي تختلط فيه البطولة بالحقارة، هذا المزج الذي تجده أيضاً في (ألف ليلة وليلة). لذلك، يرجع بورخيس أصل الحزن في هذا الأدب الأمريكي اللاتيني إلى أصل الحزن عند بدو الصحراء الذي فقد جنته وأسر في المدينة. نستطيع إذن القول بأن البدوي، في المدينة، يحن إلى صحرائه ويحاول الهروب من أسوار المدينة من خلال الأحلام، وذلك يخلقه أدباً قائماً على المدهش والعجيب جسدهته ببراعة

قصيرة، لكن تولد عنها نبع من التفاصيل العجيبة المدهشة أدت إلى بناء أسطورة أصبحت فيما بعد جزءاً من (ألف ليلة وليلة) (محمود علي مكي، «مصر وأصول كتابة التاريخ العربي الإسباني»، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧).

إنها إذن الأسطورة هي التي جذبت بورخيس؛ الرواية للمدهشة للحدث التاريخي، وهو ما يقوم به هو أيضاً في إعادة كتابته، مغلفاً التاريخ بالسحر. نجد، في حكاية بورخيس، بعض التغيير والإضافات بالنسبة للأصل العربي. في النص العربي، يصمم ملك المسيحيين على فتح المنزل المغلق بالأقفال، وبالدخول، يقرأ نبوءة قدوم العرب. في العام نفسه، يفتح طارق بن زياد إسبانيا ويكتشف معه ما يحويه المنزل: الكنوز ومائدة سليمان وكتب السحر والمرأة التي تعكس الكون. في نص بورخيس، يصاحب وصف الكنوز دخول ملك المسيحيين المنزل، لأن هذه الكنوز، التي تفقد في لحظة اكتشافها، هي عقاب من يصير على هتك الأسرار ومعرفة ما يجب أن يحميها. هنا ما يؤكد إحدى إضافات بورخيس على النص الأصلي: «أخضروا عنه السلسلة الحديدية التي تحمل المفاتيح، وقالوا له إن إضافة قفل آخر أسهل من فتح أربعة وعشرين قفلاً. لكن الملك كان يريد بفطنة منهشة: أراد أن يرى محتوى هذا القصر». هكذا نجد أن الإغراء هو في الوقت نفسه العقاب، لأن الوصول إلى هذه الكنوز يؤدي إلى ضياعها ودخول العرب. من هنا، للموعظة الأخلاقية المميزة لـ (ألف ليلة وليلة). هناك عنصر شرقي آخر أضافه بورخيس هو الإشارة إلى النبلاء وكبار رجال بلاط ملك المسيحيين بكلمات «وزير» و«أمير» العربية بالحروف اللاتينية. بعض الإضافات لبورخيس تهدف إلى تكثيف السحر. ومثال على ذلك، عند ما خلع ملك المسيحيين الأقفال وفتح الباب، يضيف بورخيس: «وفتح الباب بيده اليمنى التي سوف تحترق إلى الأبد». نهاية حكاية (ألف ليلة وليلة) تروى أن طارقاً بن زياد يمت بالكنوز إلى الخليفة. ويضيف

الأدب: «أدين بهذه الجائزة لحكايات جدتي ولألف ليلة وليلة».

وفي الختام يمكننا القول إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مثل، بالنسبة لبورخيس، مرجعاً أساسياً، فلسفياً وأدبياً في الوقت نفسه. فمن ناحية بنائه، جسد له هذا الكتاب رؤيته الخاصة للعالم. ومن حيث محتواه، أكد له نظريته الأدبية التي استعرضنا أهم نقاطها. ولم يبق لنا سوى تأكيد أثر (ألف ليلة وليلة) على بورخيس بوصفه كاتباً نهل من الثقافة العالمية ومن الثقافة الغربية المتأثرة بهذا الكتاب، وبصفته أرجنتينياً حيث يسود المدهش والمعجب في بلده كما في أدب أمريكا اللاتينية بصفة عامة.

حكايات (ألف ليلة وليلة). وبالمثل الجاوشوء في المدينة، يحن إلى البامبا ويحاول الهروب إليها من خلال الأحلام بخلفه أدبا قائما على المدهش والمعجب الذي يهيمن على أدب أمريكا اللاتينية. هذا ما يفسر الحفاوة التي استقبل بها كتاب (ألف ليلة وليلة) في قارة أمريكا اللاتينية؛ حيث مارس تأثيراً كبيراً، وحيث وجد ثروة غصيبة لإعادة إنتاجه. نستطيع، إذن، أن نعتبر أن المدهش والمعجب الذي يميز أدب أمريكا اللاتينية ورث شرعي له (ألف ليلة وليلة). وهو ما يؤكد كثير من كتاب هذه القارة، ومنهم بورخيس، حتى وصل الأمر عند جابرييل جاريثا ماركيز إلى أن قال عند تسلمه جائزة نوبل في

المراجع والمصادر

- (١) بورخيس، الأعمال الغريبة الكاملة (١٩٧٥ - ١٩٣٠) ثلاثة أجزاء، برشلونة، ١٩٨٥.
- (٢) ألف ليلة وليلة، مكتبة محمد علي صبح ولولاده، الحسين، القاهرة.
- (٣) نيلون جالان، ألف ليلة وليلة، الترجمة الفرنسية، باريس، ١٩٦٥.
- (٤) محمود علي مكي، مصر وأصول كتابة التاريخ العربي الإسلامي، مجلة المعهد للمصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧.
- (٥) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دار الترجمة، بيروت، ١٩٨٣.
- (٦) خالد أحمد فؤاد، الإنسان الكامل عند محيي الدين بن عربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ديسمبر، ١٩٩٠.

حوار

□ ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية.
(حوار مع نجيب محفوظ)



نجيب محفوظ له «فصول»:

«ألف ليلة» أحاطت بالحضارة الشرقية

لهذا الحوار مع «نجيب محفوظ»، في سياق هذا العدد من «فصول» عن (ألف ليلة وليلة)، أهمية خاصة، ليس لأنه حوار مع محفوظ صاحب «نويل» (فقد كان - قبل نويل بعقود - الكاتب الذي استطاع أن ينتقل بفن الرواية، في العربية، انتقالاته الأساسية الكبرى).. وليس لأنه أول حوار تجريه «فصول» مع محفوظ، وإنما أساساً - لأنه حوار مع الروائي العربي الكبير الذي يشيد رواية كاملة، واحدة على الأقل (ليالي ألف ليلة)، على (ألف ليلة) تشييداً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأجواءها وعناصرها الفنية، فضلاً عن أنه تمثل عالم (ألف ليلة)، على مستويات متنوعة، في روايات أخرى عدة له.

تنوعت أسئلتنا لنجيب محفوظ، في هذا الحوار، وتنوعت إجابات نجيب محفوظ، اتسمت بالتفصيل أحياناً وبالقصر أحياناً، ولكنها ظلت مثقلة بإرث من التجربة والخبرة، كاشفة عن تلك المساحة التي يتقاطع فيها إبداع محفوظ وإبداع «ألف ليلة»، وأحالت إلى «دور» ما، «يمكن» - أو كان «يجب» - أن يقوم به النقد، على كل حال، وأيا كانت الأسئلة من «فصول»، وأيا كانت الإجابات من «نجيب محفوظ»، ففي هذا الحوار كشفٌ لمساحة يتقاطع فيها عملٌ مبدع كبير، فرد، مع عمل تراثي، جماعي، عظيم.

هكذا كانت أسئلة «فصول» وهكذا كانت إجابات «نجيب محفوظ»:

● فلنبدأ بهذا السؤال التقليدي تماماً:

كيف كان تعرفك الأول على (ألف ليلة وليلة)؟

«أجري الحوار: حسين حمودة»

كيف كان أثرها فيك أو تأثرك بها؟ هل رأيت فيها - في ذلك الوقت - عملاً يمكن أن يوضع في مصاف الأعمال الكلاسيكية للرواية؟

■ نجيب محفوظ: تعرفت على (ألف ليلة وليلة)، أول ما تعرفت، في فترة الصبا. وقد تمّ

هذا التعرف عفوية، وسلاماً. لم تكن نستطيع أن نذكرها في أحاديثنا وقتذاك. لم تكن نستطيع أن نقول، في بيوتنا، إننا نقرأ (ألف ليلة وليلة). لا نستطيع أن نعرف كل الأسباب الكامنة وراء هذا، ولكنك تستطيع أن تربط هذه الأسباب بـ «حاجز أخلاقي» أو ما إلى ذلك.

كنت أنا، مع أصدقائي، نأثي بنسخة من (ألف ليلة) ونذهب إلى حقول «العباسية» (كان ذلك في «العباسية» أيام أن كانت حقولاً). كنا نذهب إلى حقول من هذه الحقول ونجلس لنقرأ حكاياتها. طبعاً، في هذه السن، كانت تجذبنا بصفة خاصة حكاياتها الجنسية (أنا أكلمك بصراحة!)، كما كانت تجذبنا أيضاً الحكايات التي تناسب أعمارنا.

لكني لم أعرف القيمة الحقيقية لـ (ألف ليلة) إلا بعد أن قرأت عنها الدراسات التي قدمها بعض كتابنا ودارسنا. فهمت من هذه الدراسات أن (ألف ليلة) عمل عظيم، وأن الغرب مهتم بها اهتماماً كبيراً.. وما إلى ذلك. من هنا، أعدت قراءتها مرة أخرى، وكنت، مع هذه القراءة الثانية، قد دخلت في طور النضج.

لقد اكتشفت، في هذه القراءة الثانية الناضجة، أن (ألف ليلة) قد استطاعت أن تعبر عن عالم بأكمله، بمقاييسه ومعتقداته وبخيالاته وأحلامه، لقد اكتشفت أنها عمل فريد بحق، تقف في مصاف الأعمال الإنسانية الكبيرة.

● ألم تكن ثنائية «الشعبي» و «الفصيح» ثنائية «المبتذل» و «الرفيع»، ضمن رؤيتك لموروث القصص العربي، في أي مرحلة من مراحل نموك الفكري والثقافي؟

لقد حافظت، دائماً، على شروط اتصال بما يسمى «الرصانة» و «الجزالة» اللغوية، ولكنك - في الوقت نفسه - أعطيت من شأن «اليومي»، المعيش، الصي .. كيف تطورت نظرتك لهذه الثنائية التي كانت مطروحة في الثلاثينيات والأربعينيات .. كيف «قيمت»، في

هذا السياق ، عملاً مثل (الف ليلة) رأى فيه بعضهم نوعاً من «الابتذال» ؟

■ نجيب محفوظ : «الابتذال» الذى يمكن أن يراه بعضهم فى (الف ليلة) هو «الابتذال الإنسانى» - إن صح القول - هو الابتذال الطبعى العادى الذى هو قائم فى كل مجتمع إنسانى. إن مؤلف (الف ليلة) ، أو بالأصح مؤلفيها، قد رووا وكتبوا بمغفرة عن «واقع الحياة» ، فخرج «واقع الحياة» هذا بكل ما فيه من عمق وبساطة معاً، وأيضاً بكل ما فيه من خصوصية وابتذال ؛ كل هذا قد خرج فى «كل» واحد لا يتجزأ. لقد صيغت (الف ليلة) ، فى الحقيقة، فيما يشبه «دائرة معارف» نفسية اجتماعية متكاملة، وسعت إلى أن تحتوى الحقائق الإنسانية بكل ما فيها من مستويات، وبكل ما فيها من جوانب حقيقية، خفية أو معلنة.

● عندما بدأت تمنح للكتابة حيناً كبيراً، إن لم يكن الحيز الأكبر، من حياتك واهتماماتك خصوصاً بعد رواياتك (راسوبيس) و (عبث الأقدار) و (كفاح طيبة).. ما الأعمال التراثية، التاريخية خصوصاً، التى تصورت أن بإمكانك الإفادة منها فى كتابتك ؟

■ نجيب محفوظ : لقد رجعت إلى التاريخ مرة أخرى فى بعض أعمالى المتأخرة نسبياً، منها مثلاً (العائش فى الحقيقة). ورجعت إلى الأعمال التراثية العربية فى بعض أعمالى الأخرى، مثلاً (رحلة ابن فطومة).

● لـ (الف ليلة وليلة) حضور مباشر فى روايتك (ليالى الف ليلة). كيف تم تشكل هذا الحضور؟ ما تفاصيل علاقته، قبيل كتابة هذه الرواية، أو فى مرحلة التجهيز لها، بـ (الف ليلة).. ما تصورك لإسهامات العناصر الفنية لـ (الف ليلة) فى صياغة روايتك ؟

■ نجيب محفوظ : لقد جاءت فكرة أن حكايات (الف ليلة وليلة) يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلاً ومتكاملاً بقدر الإمكان، أى بقدر التداخل والتكامل نفسيهما اللذين تجلدهما فى حكايات (الف ليلة وليلة). لذلك، أعدت قراءة (الف ليلة) مرة أخرى، واستخرجت منها مجموعة

من «التيحات» المختلفة، ووجدتها - عندئذ - تدعوني للكتابة عنها. طبعاً ليس كل عمل، ولا كل تجربة، يضربك أو تغربك للكتابة عنه أو عنها. لكنى، على أية حال، وجدت فى (ألف ليلة) أشياء ودوافع تدعوني للكتابة عنها ومن لم كانت روايتى (ليالى ألف ليلة).

أعتقد أتنى، فى هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتى الكبرى الأساسية، وأتنى قمت بذلك فى مزيج بين ما يمكن أن تسميه «الواقعية السياسية» و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك - إن شئت - أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت فى (ألف ليلة) مساحة كبيرة تمكننى من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف.

● هناك أيضاً حضور واضح للراوى أو الراوية فى أعمال أخرى لك، خصوصاً (اولاد حارتنا) و(الحرافيش)، بل حتى (قشتمر) .. القصد الراوى صاحب الصوت الحميم، المجاوز حتى للراوى العليم المهيم الذى يصوغ، روايتاً، العالم من خلال رؤاه واحكامه القيمة ..

هل لهذا الحضور، لهذا الراوى الحميم، وشائج تربطه بحضور الرواة فى أعمال شعبية عربية: السير الشعبية و (ألف ليلة) مثلاً؟

■ نجيب محفوظ: ليس هذا مستبعداً، بل ربما كان صحيحاً. أريد أن أقول لك إننى قرأت أعمالاً عدة من التراث الشعبى، من بينها (سيرة عنترة) و (حمزة البهلوان) و (ألف ليلة وليلة)، فضلاً عن «أيام العرب» .. ولا بد أن تكون هذه الأعمال قد أثرت، بشكل أو بآخر، فى نتاجى.

لكن، على أى الأحوال، يصعب على أن أتحدث عن تأثير هذه الأعمال فى روايتى، ربما يصعب على أى مؤلف أن يتحدث عن مثل هذا التأثير على مؤلفاته، وربما كان هذا الحديث أكثر سهولة على من يقوم بنقد روايتى. ما يسهل قوله، بالنسبة لى، أن أتحدث بما تحدثت عنه حول كتابتى رواية (ليالى ألف ليلة)، وبالتالى حول تأثير المباشر بحكايات (ألف ليلة). أما فيما يتصل بتأثير هذه الحكايات، تأثيراً غير مباشر، على عمل مثل (الثلاثية)، فهذا أمر يمكن أن تقوم به أنت على نحو أفضل مما أقوم به أنا، وربما تستطيع أن تخرج بنتيجة تؤكد أن تأثيرى بـ (ألف ليلة) فى (الثلاثية) أكبر من تأثيرى بها فى (ليالى ألف ليلة) نفسها.

إن حديثي في هذه المنطقة صعب؛ لأنه متصل بتلك المساحات غير الواعية، التي تشبعت بها الروح وهي تروى أو وهي تحكى.

- تعدد الرواة للحدث الواحد في روايتك (ميرامار) قد يرتبط مع الاختلاف طبعاً . بتعدد الرواة للحكاية الواحدة أو للحدث الواحد في بعض حكايات الموروث العربي أو بعض حكايات (الف ليلة)، كما قد يكون جزءاً من السعي لتطوير الراوي التقليدي في فن الرواية .. إلى أي من التجريبتين ترد صياغة الراوي في (ميرامار) ؟

■ نجيب محفوظ : لست أعرف . حقاً، لست أعرف على وجه اليقين.

طبعاً «تعدد الرواة» شكل أدبي، روائي، معاصر. و«الراوي العليم» الذي يعرف كل شيء، الذي أشرت أنت إليه، هو أصل الرواية الغربية. قد يكون لتعدد الرواة في (ميرامار) صلة بتعدد الرواة في بعض حكايات الموروث العربي، وقد يكون هذا التعدد نوعاً من الحوار مع شكل الراوي العليم، أو نوعاً من «إعادة» النظر في شكل الراوي العليم.

- من السرد الإحصائي الذي يسير في اتجاه واحد، في روايتك الأولى (مرحلة القاهرة الجديدة) .. إلى السرد المتعدد ، الذي يتدخل فيه الراوي مع عالم الشخصية (في روايات مثل «النص والكلاب» ، «الشحاذ» ، «ثرثرة فوق النيل») .. إلى السرد القائم على «صوت حكيم» ، مثل بولرث صوفي، يحتفي بالاختزال الشديد (في «الحرافيش» والحلقات المنشورة حتى الآن من «اصدااء السيرة الذاتية»).

هل لهذا التعدد السردى أواصر تربطه بتعدد السرد في كتابات متنوعة من الموروث العربي ؟

■ نجيب محفوظ : ربما هذا صحيح. بل لعله صحيح تماماً. لماذا؟ لأنني تأثرت تأثراً كبيراً بالتراث العربي، وأنت تعرف الحكايات العربية التي كانت تروى على أنها تاريخ، في (الأغاني) للأصفهاني، أو (الكامل) للمبرد، وما إليهما. لقد كانت هذه الحكايات تقع في منزلة تتوسط بين «التاريخ» و «القصة» . طبعاً كانت

«الحدوة» مقصودة في هذه الحكايات، ولكن كان الهدف الفني فيها يدفعك للتوقف والتأمل، ويدفعك للتساؤل حول من يكون «المتكلم» في هذه الحكايات، بل يدفعك إلى التشكك وإلى أن ترى في «السألة» برمتها شيئاً آخر. إذن، لقد كان المتكلم، في مثل هذه الحكايات، يمزج التاريخ بشئ آخر. أحياناً، في مثل هذه الحكايات، هناك ما تلاحظه من القصر الشديد، بل الاختزال في العرض. وربما كان لهذا القصر والاختزال ارتباط بعقلية العرب ونظرتهم للأشياء، فهم لا يميلون كثيراً إلى التحليل والتفاصيل الدقيقة. يمكنك، مثلاً، أن تقرأ: «دخل فلان على عبد الملك بن مروان فاعتدل وقال:..»، دون أن تعرف أين كان يجلس «عبد الملك بن مروان»، ودون أن تعرف شيئاً عن تفاصيل الحجر.. مثلاً - التي كان يجلس فيها، ولا عن الملابس التي كان يلبسها من دخل عليه.. إلخ. فقط، هناك «عبد الملك بن مروان» وهناك من «دخل عليه»!

وربما كان الاختزال في السرد، في بعض أعماله، مرتبطاً بالاختزال في مثل هذه «الحكايات» - الأخبار.

- كيف تنظر لتلك المساحة الكبيرة من «الحرية» أو «الحر» التي انطلقت عليها (الف ليلة)، برغم إنتاجها - أيا كانت مصانها: هندية، فارسية، عربية (عراقية ومصرية). قبل قرون عدة..
- هل ترى هذه المساحة من حرية الإبداع أقل راحة الآن لدى المبدع العربي المعاصر؟

■ نجيب محفوظ: الأدب العربي القديم كله ارتبط بقدر من الحرية، ربما لا يوجد مثيل له في الأدب «الإفرنجي». لكن السبب الأكبر في ذلك يرجع إلى أن هذا الأدب العربي القديم كان «أدباً خاصاً»، كان «أدب مجالس» أو «أدب سمر». طبعاً لم تكن هناك، وقتذاك، صحافة ولا إذاعة ولا تليفزيون، ولا أى وسيلة تساعد على الانتشار الواسع للأدب، الذي نشهده الآن. كان أبو نواس، مثلاً، يجلس مع أصحابه، ويقومون بنوع من «المساجلات الشعرية»، تماماً كما تفعل جماعة من الأصدقاء الآن؛ إذ تجلس في «سهرة» وتقوم بـ«التنكيث» فيما بينها. هنا وهناك، قديماً وحديثاً، لا يسمع أحد عن ما دار بمثل هذه الجلسة. طبعاً كان هناك رواة يحفظون هذه المساجلات وغيرها ويسجلونها. وكان هناك خطاطون ونساخون يخطون وينسخون هذا كله ويحفظونه. لكن، ظل هذا كله منحصراً في دائرة «صفوة» معينة، جماعة صغيرة محدودة، أو «إتليجنسيا» صغيرة العدد. لم يكن «الجمهور العريض» يعرف الكثير، بل ربما لم يكن يعرف شيئاً، عن هذه «الصفوة» أو «الجماعة» أو «الإتليجنسيا». ولذلك، لم تكن هناك «رقابة»، وكانت هناك حرية واسعة لدى الذين يتحركون داخل هذه الدائرة المحدودة.

شهرزاد - نحت رخام
للفنان المصرى محمود مختار.



بل رغم هذا رغم ضيق هذه الدائرة المحدودة التى تتمتع بالحرية، فإنك تجد شاعراً مثل بشار بن برد قد فقد حياته بسبب الشعر،
طبعاً، كانت هناك أسباب أخرى للحرية فى تلك الدائرة المحدودة. وطبعاً، كان بعض هذه الأسباب يرتبط بالناحية السياسية. لكننى أعتقد أن السبب الأكبر فى هذه الحرية كان متصلاً بأن من تمتعوا بها كانوا أشبه بمن «يخاطبون أنفسهم»، فى مجالس خاصة.
فى الحقيقة، باختصار، لم تكن هذه المساحة الكبيرة من الحرية التى تمتع بها المبدعون العرب القدامى بسبب أنهم كانوا أكثر تقدماً منا، وإنما بسبب أنهم كانوا «يتكلمون كلاماً خاصاً» فى جلسات خاصة.
الأديب اليوم يخاطب جمهوراً عريضاً... وهذا الجمهور له «ترموستر». حياة، وتقاليد، ودين. وهناك «دولة ساهرة»، وهناك «مرثون»... إلخ. لذلك، فما نكتبه اليوم يعتبر «مؤدباً» جداً بالقياس للتراث العربى الإسلامى القديم!
لقد كان تعبير المبدعين العرب القدامى مطلقاً، وحرّاً بشكل كامل، وكانت تجاربهم فى الكتابة تتطرق إلى كل الموضوعات تقريباً، من «الإلهيات» وحتى الجنس. لذلك، لا يمكن مجاراتهم، اليوم، من هذه الناحية، إلا على مستوى كتابة أوراق خاصة ليست للنشر.

ليس هناك شاعر أو ناشر اليوم، مهما كان قدره، وأينما كان، حتى في أوروبا، يستطيع أن يكتب كما كتب أبو نواس أو حسين الضحّاك، مثلاً، أو كما كتبت (ألف ليلة وليلة) التي كانت تتردد في «دوائر خاصة» أخرى، أوسع قليلاً.

● لك ، ولخوري بورخيس ، تجربة عميقة ولرية في تناول الزمن (وقد تولّف بورخيس عند عنصر الزمن في «ألف ليلة» واتّاد من صياغته) * .
هل تتصور أن أطروحاته الخاصة بالزمن (خصوصاً في «الحرّ الحش» و «اصدء السيرة الذاتية» ؟ وتمامك امتداده واتصائه ودلّريته والحكمة الناجمة عن هذا التّسامل .. إلخ - هل تتصور أن هذه الأطروحات حول الزمن تتصل بصياغته المتحققة في التراث الصوفي وفي (ألف ليلة وليلة) ؟

■ نجيب محفوظ : ربما كان صعباً، بالنسبة إلى ، أن أجيب عن هذا السؤال. إذا كان للزمن معنى في ذهنى فليس ذلك نتيجة لتفكيرى فى الزمن، لا على المستوى العلمى ولا على المستوى الفلسفى. وإنما الزمن قد تشكّل من خلال وجدانى. ولا أعرف، على نحو دقيق، النتيجة التى يخرج بها الزمن عبر هذا التشكّل ليظهر - فى معبلة نهائية - فى أعمالى. تستطيع أن تنظر لهذا الزمن فى أعمالى، وأن تتحكم عليه، وتحدده، وترى فيه ما إذا كانت تكمن وراء صياغته «لمسات صوفية» أو «دينية» أو «علمية»، أو تأثرات بـ (ألف ليلة) مثلاً، أو ما إذا كان نتاجاً لهذا كله. طبعاً من الممكن لمثل هذه «اللمسات» أو «التأثرات» أن تكون أكثر وضوحاً، وأكثر بروزاً، فى عمل من أعمالى، وأكثر خفوتاً فى عمل آخر، لكننى لا أستطيع أن أحدد ذلك.

● مازالت (ألف ليلة) حتى الآن تشير فينا كل هذا الإحساس بالمتعة.. ومازالت تستلهم فى الإبداع، العربى والإنسانى، فى فنون لغوية وغير لغوية..
ما تصوّره للعلاج الأساسية التى تجعل من (ألف

* انظر مقالته والمقالات لثلاثة بهذا البلد من «مصر» .

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : هاني شكري

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسي

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



شهادات

□ إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الديب -
جمال النيطاني - خيرى شلبى - سليمان فياض -
عبد الرحمن فهمى - محمد أبو العلا
السلامونى - محمد البساطى - هانى الراهب -
يسرى الجندى - يوسف القعيد.



يلبتي الثانية

بعد الألف ..

لا تنتهي

إدوار الفراعنة

« كان جابر صاحبي ، زمان ، أكبر جماعة الصغار في مدرستنا (النيل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا ، يضع رجلاً هنا ورجلاً هناك . وبعد الامتحانات التي عقدت في تلك السنة ، لأول مرة في حياتي ، تحت خيمة عالية نصبت في الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملون ومزخرف كقماش شوادير الأفراح والمآتم ، قال لي جابر إن عنده سحارة ملانة بالهجلات والكتب والروايات فقلت له إنني أريد أن أقرأها ، كلها ، في الإجازة ، فقال لي تعال ، ووصف لي أين يبتهم .

كان يبتهم في شارع ١٢ من ناحية كرموز ، دخلت من الباب الخشبي من فوق عتبة رخامية ممسوحة . وفوجئت بالسماء فوق ، وكان في جانب الحوش الذي جرت فيه الفراع من أمامي ، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق ، تخبز . سألتها عنه فرحّبت بي وقالت لي هو انت صاحبه ؟ يا أهلاً يا ضنأى وزادته بصوت عال ، ودخلت معي إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط ، وكان أبوه راقداً على كنبه ، ومغطى بملادة مصنوعة من خرق ملونة قديمة مخيطة بعضها إلى بعض وسعمل بشدة ، وركع جابر أمام الكنبه وفتح لي غطاء قائما عمودياً يفتح إلى جنب في بطن الكنبه التي كان يرقد عليها أبوه ، وأحسست بهرج شديد ونوع من الإلم . ولكن الرجل الحجوز قال لي انفضل يا بني خد اللي انت عابزه دا جابر أخوك وكلّمني عنك كثير ربنا يخليك يا بني ويملك الصحة انت واللى زيك يا رب يا كريم . ومدّ جابر يده واستخرج أكواصاً من الكواكب وكل شيء والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجي زيدان

وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكتبة ألتفتى منها مالم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أسبهار خالي سوربال، وتشجعت فمددت يدي أيضا تحت الرجل الراقذ بضعف واستسلام، مغمض العينين شاربته الكبير مصفر تماما ووجهه متهضم جاف وملى بالتجاعيد الخشنة، وخرجت يدي برصة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جلدة ورقية خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه رسم سلاخ الخط ومغو لامرأة جالسة على ركبتها، تضع فخذيهما تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها المتجاوزة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفها العربي مدبب الطرف، وهي ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة، مرتبة، مفروشة على صدره، متربع، ظهره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فتدباها أحدهما قائم ومكور والآخر متهزل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب.

وقرأت أعلى الرسم ألف ليلة وليلة بالخط الرقعة، وعندما فككت الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغربية لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أصحوبة من عجائب الزمان، وخفق قلبي بشدة، سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر في أن يعيرني الكتاب ولكني أغريته بمجموعتي من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطيني الجزء الأول فقط، وعندما أعده يعطيني الثاني، وهكذا، عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، في نشوة يغير بها جسمي، حافيا. تخلفت من الشبشب أمسكته في يدي، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلي من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيبتي الخفيفة وضممت ذراعي، وفها المجلات، عليه.

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على اصطبل عربات الحظور، رقدت على الكتبة الاسطنبولي، جنب مائدتي الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرالد التي كنت أذاكر عليها دروسي، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب. انزلت قدمي إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.



«ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسألف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأحسبه شاه زمان ملك سمرقند والمعجم، ورأيت امرأته نواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهزاد تنزل من أثومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامة، أمام سينما محمد على في شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريري عن فخذيهما السمرائين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتني المردة الهائلة تخرج من القمام، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والديبة الشبقة تعاطي النساء من اللذة مالم يعرفه بشر،

وارتقت ظهور الجن العملاقة وركبت البساط السحري إلى جزائر الهند والصين، ودرّ صبرى بالشفقة والخوف على أولاد المساكين المسخوطين كلاباً تتبع وتتغذى منهم الحريم حياءً، والمسحورين حميراً بالغالب تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضرّبونها بفروع من خشب الجميز والزيت ينقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة، وعرفت جبّ الخصى بالسكاكين واستلال المحاشم بعقلها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم المحى المتنزى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الفيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكتّون وتنقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار، والجواري الرافعات اللاعيبات بالدّفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجزائر الماكرين، والصمابدة يحملون شلالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاثات على ظهورهم القوية القضيضة التى لا يكسوها إلا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منهما أفرع عارية سوداء معقدة العضلات، والبئات الحيات، والبئات الغزلان، والشطّار العيّار، والعماليق والبطارىق، والقسوس والنصارى بقلاسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، والدراوش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربانة، والقهرماتات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصناع والصنّاع والجواهرجية والصنّاع والمزّينين والحمالين والخلفاء والوزراء وشهباندر التجار، والبئات الصغيرات صدورهن ضيّقة ومخسوفة وشموهّن الخشنة ملفوفة بالمدوّرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدتُ تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وسمعتُ شجّوا الأغاني مع الموصلّى وبراعة القريض، وروعتنى فاجعة البرامكة، وأحسست عنتى فى يد مسرور السيّاف، وفراحتى ورجلى مقيدة بالكلايب والجنائز، وصارت الأحناش والتنانين وفطحت الكنز المرصود عن ذهب وماس ولؤلؤ منشور، وأكلت من أصناف الطعام والمطبخات والمشويات والحلويات والنقل من لوز وجوز وبنديق وزبيب، وحسوت القهوة والشربات والتارخ والنبيد الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والياسمين والفرنج والقرنفل، وعجبت من أفعال الرجال فى ثياب النساء والنساء فى زى الرجال المحاربين، وعاشت الغفارت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار، والبئات الطيور اللاتي يخلعن ريشهن فإذا لهن حسن يدوّخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بملبس القمصان البندقية، الذهبية منها والمشمشية والمطرزة بأسلاك الفضة، على نساء لهن شعور كالحرير ووجنت كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاة كالعقيق أو حب الرمان، وأعناق لتعاب كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقائق المسك والريحان، وخصوصاً مختصرة كأنها من وهم الخيال ويطون كأنها المعجن الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعناكها تسع أوقية من دهن البان وفككت تلك السراويل المعقودة على فصوص الزمردّ والمنقوشة بأشعار الهوى والتدله والتحرير، فإذا سيقان من رخام دافى مسنون فوقها كتابان من البلور ناعمة ومربرة وأعدة بالنعم، وأخذ كالمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير، وجلت يدي فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات



والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور وحبّ الجسور والسهميم المقشور، وفهمت أسرار البرص والمص والمض والخج والشهقات واشتعل جسمي بالشوق فتيقظت واشتدّت وتوتر البرعم النابض المنتصب، وجلجلت نواقيس الساعة ومطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة والنهمر الطوفان ووجدت نفسي فلأناً طافياً على الخمر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغرص.

في غمرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأنني أطوف بأعمدة الجرائث في «منف»، وباحات الرخام في «كورثة»، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي، وكأنّ الترام يتأرجح بي في شارع النبی دانيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تجمّعها أفواه سباح مكثّفة بالفسيقساء، وكنت عارياً وحواليّ الجوّاريّ المغود، أراهن وأحسهنّ ناعسات، مليئات الأجساد ينسبن من بين يديّ، ويتثنين، عاريات كاسيات في غلالات من الخبز الموصليّ، سروداً وشفاقة وفضيّة وهفافة ومطرّزة باللّهب البنديّ اللّين ومغرّفة بوشى مشمشيّ دقيق الخروم، وكنت كثيرات ومتعدّدات وواحديات، يختفين ويظهرون، يتخطّون مقبيلات على ويرغن، كالنعام، يهبّ بهن هواء حارّ فينحصر النسيج السلسال عن ألدائهنّ مكورة ومغرّطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن الودين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقته في لون العبر، أو عنبته الطويلة المقرّعة بلون التبيذ، بطونهنّ مقببة من عاج لدن جسدیّ بحث، وأطرفهنّ تتموج ونسبح في لجة هادئة كثيفة لا أراها ولكنّ مائيّتها تغمرنی، وكنت ضارعات وشرسات ومطاولات ونوافر وحارّات وهالعات في غسقيّ محمّر يسيل كأنه يترك عليهنّ زليلاً داكناً ينسرب ورقاقاً برغوة ذاتية على اللحم الأتقوى المثلّ الحيّ بهجة غريبة وأجنّبة لكنها حميمة وثيقة القربى، في داخلی، وكان الدّم يضرب في جسمی ويدور جالساً ومتقلّبا في كلّ جوارحي، وكنت أعرف مع ذلك أن السیاف هنا، مشرعاً سلاحه القاطع المظوف، ولكنی لا أراه، وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهنّ إنما تميره إلى ساحة مقّتلها، وأن أجسامهنّ المشتتة تسقط صرّمة الضربة المصمّية، وكان لضربات السيف بالأعناق المملودة على النعل صدمة ارتطام جافة، ومتنظمة الإيقاع، رتيبة، وما زلت يظهرن لی، ويختفين منی، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لجج طامية ملتظمة في يقطعيّ، مشوّراً، مطمونا، ساطلا على سروريّ منهوك الأوصال.



*

وهأنذا أتوقظ في ليل حلمي الذي لا ينتهي، في الليلة الثمانية بعد الألف، لا يكاد الوَسْن يجرؤ على اقتحام روعي، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثاً، ودقت نواقيس الخذلان والنكوص والنعكول عن عهود كم قطعتها على نفسي ونكثت، أمي اليقظة في شوارع وحواريّ بغداد التي لا تنام؟ أم هي اليقظة تحت بوابة المتوكليّ وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على الراحة كميّان الليون الصاعدة كالتلال تغصم حواسي وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟

أم هي اليقظة في حريق الأخيلة التي تطوف بي، في آخر العمر، ولا تنجاب؟

يقظة مريّة.

ولكنى عرفت، فى أعطاف ليلالى الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسى الحوشى مالا يحلم به بشر، على سفوح ووهاد الجزيرة السحرية فى «الشعرى اليمانية». قهرت العفريت راجب كفتى الذى أحاط عنى بساقيه الضابطين عظامهما كالكلابات، لا بأنى سيقته الخمر المخذرة، بل بأنى سكبت فى قلبى أنا سلافة نشوات لم يهتز لها قلب من قبل، نمت مع شهرزاد التى لا ينفد سحرها ولا تنقضى لها حكايات، لا تنقضى، أروع حطابا المصر مفاان وأملأهن بحكمة عشق الرجال، وعرفت معها قسوة النأى وعزيف الجان وتعاوب السّر التى فرحتى بالتهلكة طواحية، إلهية صوتهها لا نظير لقيمتها، قالت لى بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها، فلماذا ظللت أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد غرسى وكلما شدت وتفجرت وجدت أن العى محيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أى شهرزاد، ليزس، رحمة، محضرة، لندة، رامة نعمة ذات السبع أفعى؛ السبعة غلالات، فى أيتكن يتعين عشقى. حورباي السبع الملهقات فى أصقاع سماء روحى متكثرات وواحلية فلة فردانية. شهرزاد التى رأيتها - ألم أراها؟ - وقد عانيت منها فنون رقصها وشوئها. قالت لنا بلسان مبين فصيح: هل هذا مليح؟ قلنا نعم يامست الملاح كل ما تفعلين مليح لم قالت وهذا الذى أحمله أحسن منه يا سيدى وضمت فراعصها على فؤادها هما جناحان عربضان لهما ريش كثيف سواده وحى حريرى ناعم الأهداب، وما كنت أجد نفسى فى حضنهما الرورى حتى فردتهما وطارتنى، وصارت على قمة شجرة النبق العتيقة لم قالت: فإذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق - ألم تطل أيام الفرة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتموق من شهوة حناق مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ - وعصفت به زوبعة الأشواق فليات إلى يبعثنى فى جزائر واق الواق. هانذا أعوض غمرات البحار وأجوب الآفاق وما من مرسى لى، رقص الأطلاف حولى، مثل راقصى ماتيس، وليس ثم تلاقى.



فى حرّ ظهر الطرانة، وفى ليلها السخن، ونحت حفيف شجرة النبق، وبعد أن وجدت ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، بين كتب التراتيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءا واحدا من «الأغانى»، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها - ليس فقط لأنه لم يكن ثم غيرها، بل أساسا لسحرها الذى لا نفاذ له، وكانت تقرأها، لابن عم جدى، أسعد أفندى، بصوت مهتز ولكنه واثق، أخفى عابدة، قريتنى، ذاتى الأخرى، اله «كاه» التى لم تفارقنى والثى مازلت أهبها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارة منشعبة عن شارع المعزّ العريق قال لى بائع الكتب القديمة، وكرايس التلاميذ، والهلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدوّرة الجسوم مربة الزجاج :

« - البية يشغل فى الإذاعة؟ »

لم يكن التليفزيون قد هاجمنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشجى يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزية بموسيقاه الأثرية المغوية.

قلت له: «آه».

قال: «يتكذب لهم حاجة؟».

قلت: «مكرراً نفسى على نحو ممل: آه».

قال: «أما أنا عندى لك حجة كتاب. لُقطة يا بيه».

وصعد على سلم خشبى أسنده إلى حائط فى غور عتمة الدكان، ومد يده إلى «السندرة» الفاصلة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الإسكندرية الذى بادت أيامه، ولا تبيد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، لثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهرزاد؟ مطبوعة على الحَجَر بالمطبعة العامرة الشرفية التى مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحمية سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبهمة بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجي الكتبي الشهير بجوار الأزهر المنير، وكان جزؤها الثالث ينتهى بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فما زالت أفتقده - كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفتقدها؟ - ولم أسأرم الرجل الطيب، قال: «بجني واحد بس يا بيه»، قلت: «أفضل يا معلم من عيني الاثنين قال تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبي».

جلدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنى المموج وطلبت من المجلد أن يطبع على الكُعب، بالخط النسخ المذهب (ألف ليلة وليلة)، فقط.

وحملت الكتاب إلى أصدقائى وأحبائى فى باريس ولندن وموسكو، وقد «طبع» بغاية الإنفاق، وصحح بقدر الإمكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التى مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندى على الخصوصي، ولا ح بدر تمامه وفاح حسن ختامه فى أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية، وهو طبق الأصل من الكتاب الذى قرأته وعشقه وتيقظت عليه حواسى فى الإسكندرية فى العام ١٩٣٦، فى غيط العنب الزاهرة الغابرة حيا لله ذكرها وطيب مثواها.



بما يكرب المرء كثيرا، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألم تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالعرض، كما يسلم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبي». إن سرَّ عبقرية الشعوب أخفى وأعظم وأصدق، والتراث الشعبي أذهب غورا فى أعماقنا جميعا. حكايات جنتى وخالتى على سطح بيتنا فى غيط العنب، فى الليالى المقمرة، تحت سماء الإسكندرية الصافية عميقة الزوقة، هى حكايات شهرزاد محكية بلغة الأم، باللغة الأم.

هل يُتصور يوماً أن تنفى (الأوديسة) أو أن توصم (الرمباينا)، لأى سبب كان؟ فلماذا تُهاجم ــ وقد هوجمت ــ (ألف ليلة وليلة) فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائص وأذابتها فى دَفء صبرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت ــ على نحو ما (ألف ليلة وليلة)، وأحيتها من جديد، بطبعة بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عَرَضياً.

ولكن قاضياً عدلاً مستنير الأفق وضياء الرؤية قد أطلق شهرزاد من حبسها، ولم تحرق (ألف ليلة وليلة) قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضيء بها أرواحنا، كما استضاءت ألف عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستتارة، فى غيابات الظلام التى تخاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلم بحزن الآن، ولكن بثقة، أن الثقافة العربية فى عَزِّها، ثقافة إقبال على الحياة واحتفاء بها. وما نسميه «التراث»، وهو ليس مجرد قطع متحفية جامدة بل عناصر حياة فعالة، يفيض بشواهد الحب للمتعة والتفجر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المتروتمون بالفجور. أما إفساد «الأخلاق» كما يزعم المنافقون الصنّاعون فليس إلا قناعاً للقمع، والموت، ونذيراً بسرمان للفساد والعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحاً، ولبانياً، وخلقاً على طول تاريخ ازدهارها، كما أكرر، بل حتى جاء الإنجليز بقانون مطبوعاتهم سعى السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتوري والتخضم الزائف.

لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبى فقط. انظر الجاحظ، والأصفهاني، والمبرد وابن عبد ربه، فقط، من بين كثيرين، ما أعظم حرمتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا فى هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس ــ ولنقلها بوضوح ــ قيمة أساسية من قيم الحياة، فى مواجهة الكبت والتزمت، أى فى مواجهة البلى والتحلل والموت. الحرية فى مواجهة القهر، الحياة فى مواجهة القمع.

تأكيد قيمة (ألف ليلة وليلة) من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقف لإثبات البهيميات؟

أما عندي، كاتباً وروائياً، فقد أنضجتنى منذ فجر اليقظة الأولى، وسحرتنى، وامتزجت بحلمى، ودمى، وكتابى.

سحر الكتابة الدائرية، وروى الأزمان الأخرى، وأحلام المستحيل، وتهدم مواصفات النظر اليومي المحدود أمام انفساح أفاق غير محدودة، ولغة الطقوس، والاحتفاء بالمشق، قدسياً وحسبياً فى آن، ومجادلة الثنائين فى التحام صراع الجسم، والحكاية التى تولد حكاية التى تولد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرى مما يوحى بحسّ اللانهائى ــ كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمنات والدائرات



التي لا بداية لها ولا نهاية في أرابيسك الذاكرة ورقش السعى الصوفي إلى ماهو غير محدود، هذه بعض فضائل (ألف ليلة وليلة) على، وعلى كتابتي.

أما إعلاء قيمة الحياة (ألم تحك شهرزاد حكاياتها لكي تبقى على عداى المملكة بمنجاة من قهر الموت النهائي؟) وتأكيد مجد الخيال، وكشف أن الأرض السفلية الخشنة - وبحورها المظلمة التي بلا حدود أيضاً - معمورة كلها بالسحر، هذا الشعر السري الخفي في (ألف ليلة وليلة) .. هذه كلها من فضائل هذا الكثر المرصود لنا، ولكل أحد.

أما عندي، عند هذا الطفل الذي أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه (ألف ليلة وليلة) ويتقط جسمه على شبقها، وأخذها إلى دخيلة وجدانه لكي لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال - كما عاشها - ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب، وكتاباً عصيباً في آن - وهو صحيح - بل باعتبارها أولاً وأساساً حياة مليقة، غنية، وكلية.

عند هذا الطفل الذي كنت - ولعلني مازلت - فإن البعد المحلّي الفانتازي والشعري أساساً، هو (ألف ليلة وليلة)، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئاً قد دال وانقضى، ولا باعتبارها كتاب تجار ولصوص ومكائد النساء وحيل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان.

ولكن هناك في (ألف ليلة وليلة) - كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ - بعداً آخر، هو بُعد القهر، والفقر المدقع، والطغيان والعسف... بعد الرعب والحيث والجور الذي لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التي استلهمت فيها (ألف ليلة وليلة)، وقطراتها، وكثفتها - بقدر ما كان في الإمكان - في (توابها زعفران) التي قد يصح على سبيل الخطيح أن أسميها «ألف ليلة وليلة إسكندرية»، وفي (حجارة بوبيلو) وغيرها، نصوباً تستند أيضاً إلى هذا البعد من البشاعة والفرع، مأخوذاً في سياق واقعي أرضي، سياق الإسكندرية أو الطرانة، في الثلاثينيات.

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضاً، وانتماجاً لا انفصالاً، واتساقاً لا تنافراً. أليس الظلام وجهاً آخر للنور؟

إن طقوس (ألف ليلة وليلة) هي أيضاً طقوس اللقاء. والعبور من عمر إلى عمر، ومن مرحلة إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكارة الغمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب فيما أقصو، ليس هناك في (ألف ليلة وليلة) بطل واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات الروايات التقليدية التي عرفناها فيما بعد.

ومن ثم، فإننا «نحن» - و«أنا» - أبطالها وشخصياتها. نحن، وأنا، نتوحد كما نتوحد في الأساطير الباقية، بحسن البصري، والسندباد، والبنات البجمات، والجنّ والمحوريات، وطيور الرخ التي تملأ أجنتها آفاق السماء.

* ما بين مقولتين من (توابها زعفران).





ألف ليلة وأنا ...

ألفريد فوج

نشأت في مناخ ثقافي فيه لـ (ألف ليلة وليلة) حضور متميز؛ فقد قرأت في سن التكون (شهرزاد) توفيق الحكيم، وسمعت تكرارا (شهرزاد) رمسكى كورساكوف، واستمعت إلى (ألف ليلة) التي صاغها للإذاعة بأسلوب أسر الشاعر والقاص الإذاعي المبدع طاهر أبو فاشا.

وفي هذا المناخ، قرأت (ألف ليلة وليلة) في صياغتها الحديثة بقلم عبدالرحمن الخميسي في جريدة «المصري»، ثم شعرت بهجائية النص الأصلي في طبعته الشعبية وحروف الطباعة القديمة، فكان لها سحر وقوة تأثير كبيران علي.

وقد تأثر جيلنا في الأربعينيات والخمسينيات بالكفاح الوطني والمذ الثوري للاستقلال والحرور من التبعية، وكان لهذا التوجه الجياش في شبابتنا تأثير نافذ على اختياراتنا الأدبية والفنية، خاصة في مجال التأليف المسرحي بالنسبة إلى.

فقد كان يضايقني، في سنوات النشأة، الفكرة الشائعة التي لا تتعرض لأي جدل أو مناقضة، وتقول إن المسرح العربي هو من ثمار التحديث (اقرأ: التفريب) الثقافي، وكان النقد يجري على مقارنة الإنتاج العربي دائما بالإنتاج المسرحي الأوروبي، و«تسكينه» في الملهاب المسرحية الأوروبية واعتبار المسرحية الأوروبية النموذج الذي ينبغي على المسرحية العربية الاحتذاء به والنسج على منواله.

ولكن جيلنا - على ضوء بعض المؤشرات التي انتقلت إلينا من الجيل السابق - نزع إلى التمرد على هذه الفكرة، وإلى افتراض إمكان الاستقلال الثقافي (اقرأ أحيانا: الأصالة)، ولكن الافتراض كان يتسم بنوع من الحذر والحيرة؛ حيث كان البحث جاريا في ضمايرنا فقط عن أصول أو منابع أو سند فني أو أدبي يقوم مقام الكلاسيكيات في الفنون أو الآداب، ويصلح للبناء عليه واستلهامه في الشكل والأسلوب والصيغة المسرحية.

ومثل هذا البحث قد اكتسب شجاعة مضافة بتأميم قناة السويس والنجاح في صد عدوان ١٩٥٦، وارتفاع حرارة الحماس الوطني بعدها، حتى خرج البحث من صميم الضماير إلى الجهر بالتعبير؛ فكان عند توفيق الحكيم كتاب (قلنا المسرحي)؛ وعند يوسف إدريس مقدمة مسرحية (الرفاق)؛ وعند علي الراعي كعبة الثلاثة الصغيرة المؤثرة التي ضمها أخيرا في مجلد تحت عنوان (مسرح الشعب)؛ وعندى كانت محاولات الفنية في استلهام التراث الأدبي في (ألف ليلة) والملاحم والجاحظ وغيرها في إبداع القصص والأشكال الفنية وتطوير اللغة الفصحى المسرحية.

وقد سبقنا إلى الاهتمام بالفن الشعبي جيل من الأساتذة، فهم الدكتور سهر القلماوي التي درست (ألف ليلة) بإشراف الدكتور طه حسين، والدكتور عبد الحميد يونس الذي درس الملاحم الشعبية أيضا، والأستاذ الرائد أحمد رشدي صالح الذي درس الأدب الشعبي، بأنواعه جميعا، دراسة محيطة.

وقد ساعدتني (ألف ليلة وليلة) في خطتي لمحاولة تأكيد الهوية العربية لمسرحنا الحديث، كما ساعدتني أيضا في محاولة تأسيس أطروحات مسرحياتي الاجتماعية والفلسفية ونفى أي إيماء بالتغريب لفكرة العدالة الاجتماعية، أو فكرة العلاقة بين الوجود والحقيقة، أو غير ذلك.

وقد تدرجت في أسلوب استلهام (ألف ليلة وليلة) من مرحلة إلى أخرى، ابتداء من (حلاق بغداد) و (ببق الكسلان) إلى (على جناح التبريزي وقامه قفة) ثم إلى (رسائل قاضي أشبيلية).

ففي (حلاق بغداد) قمت بصياغة قصة «يوسف وباسمينه» (الفصل الأول من مسرحية «حلاق بغداد») صياغة مسرحية نقلت عن حكاية «مزين بغداد» بالجزء الأول من (ألف ليلة) بأسلوب صريح ومباشر، ونقلت عن حكاية (ألف ليلة) شخصية أبي الفضول التي امتدت خيوطها إلى الحكاية الثانية «زينة النساء» (الفصل الثاني من «حلاق بغداد»)، وهي حكاية مصوغة مسرحيا من إحدى حكايات كتاب الجاحظ (الحاسن والأضداد)، وهي حكاية عن كيد النساء.

وقد كانت (حلاق بغداد)، بذلك، أقرب مسرحياتي المستلهمة من التراث إلى أصولها التراثية، وإن كانت تتمتع بصياغة درامية ومسرحية صرف، كما أن شخصية «أبي الفضول» قد امتدت خيوطها المنبسطة في قصة (ألف ليلة) إلى مذاهب الدرامى والسيكولوجى والفلسفى، حتى اكتسبت حيوية جديدة وواقعية اجتماعية متأقة.



ولم أتعهد أنا ذلك أو أخطط له تخطيطاً مسبقاً، وإنما كان استلهامي الواقع هو المعادل الموضوعي لاستلهامي حكايات التراث، وزاوية نظري للواقع المعاصر هي رؤى التراث. وبهذا، فإنني لم أنزع إلى التجريد الفلسفي للتراث كما في مسرحية (شهرزاد) توفيق الحكيم، ولم أنزع أيضاً إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية كما عند علي أحمد باكثير في (مضحك الخليفة أبو دلامة)، أو كما في (مجنون ليلى) لأحمد شوقي أو (قيس ولبنى) لعزير أباطة، مع تقديري وإعجابي بكل من هؤلاء المؤلفين الكبار.

وقد كان نصب عيني في (حلاق بغداد) أن أصور النزوع الإنساني الملح على حب الإصلاح مهما كانت العواقب، وهو نزوع في الطبع والشخصية والروح الإنسانية مثل حب الجمال وحب الطبيعة وحب الجنس الآخر.

وقد قدمت هذا التصور نحمة لمن دافعوا عن الإنسانية والعدل بإخلاص وموضوعية، بغض النظر عما أصابهم من هذا الدفاع أو عن المصلحة الخاصة.

ولكن (حلاق بغداد) لم تكن هذا فحسب، وإنما كانت أيضاً تجربة في اللغة الفصحى على المسرح استلهمتها من لغة (ألف ليلة) نفسها وما تميزت به من جماليات خاصة، لعل طاهراً أباً فاشاً قد تأثر بها وطوعها لمسلسله الإذاعي الترامى، فكانت جانباً جمالياً في الدراما الإذاعية، ولعلها كانت كذلك في الدراما المسرحية (حلاق بغداد).

وقد استلهمت من (ألف ليلة) أيضاً سحر التكرار - تكرار الوحدات... انظر في فن الزخرف العربي، انظر في الأرابيسك وفي الخط... انظر إلى تكرار الصورة بعد قلبها بحيث يتقابل متقاراً العصفورين المتماثلين في الزخرف الواحد - انظر إلى تكرار الجملة سواء كانت: «بلغنى يا ملك الزمان... أم كانت: «... فسكت عن الكلام المباح»، وما إلى ذلك في المقامات العربية أو غيرها.

وانظر على ضوء هذا إلى بناء حكايتي (حلاق بغداد) الذى يشبه تجمعتين يصلهما خط، والخط هو أبو الفضول، والنجمتان متوازيتان ومتماثلتان في نهاية كل منهما، ودخول الخليفة والوزير والقاضى ومسروور بعد استدعاء على سبيل الخطأ... انظر إلى دخول أبى الفضول الصندوق فى الفصل الأول ودخول أمين سر محكمة بغداد الخارج فى الفصل الثانى... وهكذا. ولا تغفل أن هذه من الحيل المسرحية الشعبية، ولكن تأمل مغزى تكرارها وأوضاعها المستلهمة من جماليات تراثية كثيرة.

وقد دعاني إلى كل هذا الكشف عن سر الصنعة مادرج عليه المسرح الحديث من الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية وكشف الكواليس والكشافات وتركيب المناظر للجمهور... ولكني أترك لخلعة القارئ والناقد والدارس الكثير مما لم أكشف عنه بعد.

وإذا كانت العلاقة بين حكايتي (حلاق بغداد) وأصليهما فى التراث علاقة واضحة، فإن العلاقة بين (على جناح التبريزي وتابعه قفة) وأصولها فى التراث قد تكون علاقة أكثر غموضاً.



فالمسرحية استلهمت حكايات ثلاثاً هي «حكاية معروف الإسكافي»، و«حكاية المائدة الوهمية»، و«حكاية الجراب»، وصاغت هذه الحكايات في حكاية واحدة ذات فصلين وصورة بين الفصلين.

وقد طرحت في مسرحيتي أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية - حسب زاوية الرؤية التي تنهجها - جوهرها نقد العقل العربي المعاصر وما بين نزعة التوهم والواقع من علاقة وثيقة.

خذها من أي جانب: الفن والحياة المعيشة - (ألف ليلة) نفسها قصص وهمية تمكس الحقيقة والواقع - أو خذ النزوع العربي الأصيل للخلط بين الأماني والقدرة.. ولا أزيد، وإنما أترك للآخرين تصور هذه المفارقة من زوايا النظر المختلفة.

ولاشك أنني قد اهتمت كثيراً في هذه المسرحية عن أصولها البسيطة الواضحة إلى عالم من السحر الفلسفي أو النفسي أو الفني، كما تشاء.

ولكن انظر معي أيضاً إلى الشخصيتين «التهريزي» و«قفة» - كالبصيرة الموجهة والصورة السالبة للشخص نفسه.. ما بينهما من تماثل يكافي ما بينهما من اختلاف، وانظر إلى علاقة هذا بالفن الزخرفي العربي والإسلامي.

وقد عملت أيضاً إلى تطوير أسلوب في اللغة وتأكيد جمالياتها المستلهمة من (ألف ليلة)، فضلاً عن التوصل بذلك إلى تأكيد لون من الإغراب المسرحي، والتأثير الجمالي.

وقد انتقلت بالتهريزي من مرحلة الموقف المسرحي كما في (حلاق بغداد) إلى مرحلة الميلودراما الشعبية؛ أي القصة الملحمي، وهو أقرب إلى ما في (ألف ليلة) من سحر قصصي.

وتمثل (رسائل قاضي أنبيلية) مرحلة ثالثة في أسلوبى لاستلهام (ألف ليلة)؛ فالحكايات الثلاث أو الرسائل الثلاث لا أصل لها في (ألف ليلة)، وإنما تتألف من عناصر قصصية من (ألف ليلة) وظفتها في حكايات جديدة بأسلوب (ألف ليلة)، فكانها حكايات منسية من (ألف ليلة)، أو كأنها من الليالي التي سقطت في النسخة المصرية من (ألف ليلة).

وقد زعم البعض أنني كنت أختبئ خلف التراث إلقاء المقص الرقيق، ولكن هذا تبسيط محل. ولو كان القصد هو اتخاذ قناع للتخفي، فاستلهم التراث ليس القناع الوحيد، وربما تصلح قصة حب عصرية لهذا الغرض.

وما يدحض هذا الزعم أنني كنت أؤمخ دائماً وضوح المضمون في مسرحياتي لإخفاء المضمون، ولو كنت أريد إلقاء الرقابة لم أكن لأطرح قضية الديمقراطية في (حلاق بغداد) بالرمز الواضح الصارخ لمنديل الأمان لكل رجل في الرعية، وغير ذلك.

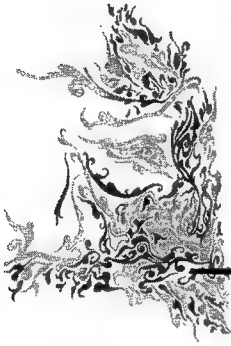
وقد ألهمت (ألف ليلة) بدايات الأدب القصصي الأوروبي فتأثر بها أعمق تأثير، وكانت (ألف ليلة) أيضاً هي باب الدخول إلى المسرح العربي الحديث منذ القرن التاسع عشر، وهو الباب الذي نفي الغربة عن هذا الفن الحديث والتحديثي، واجذب له الجمهور.



وفي جيلنا ساهمت (ألف ليلة) في تعريب المسرح، وفي دخوله الوجدان العربي، وفي تأكيد مصداق الأطروحات الاجتماعية والسياسية في مضمون المسرحيات المستلهمة من (ألف ليلة)، كما ساهمت في توسيع قاعدة المشاهدين للمسرح والمخمين والمتذوقين له.

وكما نذكر دائما فضل (ألف ليلة) على الأدب العربي والعالمي، فلا بد أن نذكر فضلها على المسرح العربي بخاصة.. ومن يتعمق في البحث في جماليات الأدب العربي الحديث أو المسرح أو الفنون بوجه عام، فلا بد أن يعثر على عناصر تأثير (ألف ليلة) في كل هذه الفنون من ناحية الشكل والتراكيب الفنية والخيال الإبداعي، وهذا أثره لمن هو أكثر منى تخصصا في دراسة الفنون.





الاتا والليالى

بدر الديب

لا أظن أن هناك مصدراً أو كتاباً علمياً وأدبياً ولقننى ما أملك من الحكمة، إذا كنت أملك منها شيئاً، مثل (الليالى). وهذا الكلام بالنسبة إلىّ ليس تمييزاً أديباً أو مجازياً، ولكنه حقيقة راسخة ثابتة فى نفسى، وأظن أنه يصدق على الكثيرين منا نحن العرب، وعلى وجه الخصوص المصريين، هذا الكلام، أو على الأقل يصدق على من عانى منا الحب والضيعة والأمل فى المستحيل أو طلب المعرفة المطلقة أو حلم بالجمال الكامل. ولدينا نحن المصريين، إما بتاريخنا أو بجغرافيتنا بلادنا أو بما مرت به بلادنا من مصاعب استعداد كبير لأن نتلقى درس (الليالى) أو دروسها وأن نحفظ لهذا الكتاب مكانه ودوره فى التراث الإنسانى.

هذا المكان والدور للكتاب فى تراث الإنسانية يجعلان من الصعب على الفرد، أى فرد منا، أن يقص حكايته معه. فهذه القصة، إن كان المرء صادقاً أو استطاع أن يكون صادقاً، هى قصة حياة كل منا أو هى على وجه التحديد، فى نظرى، قصة حياتى أنا. فأنا لا أستطيع أن أنزع هذه الحياة من (الليالى) أو أن أنزع (الليالى) منها، لأننى فى الحقيقة عشت فى صفحاتها أو فيها وكأننا أنا من (الليالى) بمعانيها وشخصياتها وشحائنها الشعورية واللاواعية. بل إننى قد لا أستطيع أن أعرف نفسى إلا من خلالها، وفى حكمتها وفى أسلوبها وفى طريقتها فى القص والحكاية ومعايشة الحكمة المترسبة فى تجربتها الواسعة العريضة الغنية المتعددة.

لقد ظهرت (الليالى) فى كل ما كتبت، ومنذ أن بدأت الكتابة حتى الآن، وقد قارب عمرى أن ينتهى دون أن يفرغ شوقى واستعدادى للعودة إلى (الليالى) والعيش فيها. وليس هذا أيضاً تمييزاً

مجازياً. فـ(الليالي) من حيث هي كتاب وتجربة، حياة وتعبير، قائمة في كل عمل أخرجه. منذ (حرف النحاء) القديم حتى (إجازة تفرغ) التي كانت - إلى الآن - آخر رواياتي أو كتاباتي الفنية التي لم تنقطع وأرجو لها ألا تنقطع. ولا يمكن لي أن أطلب القارئ الذي يريد أن يعرف علاقتي بـ(الليالي) - ولست أدري لم يريد القارئ هذا - إلا أن يعاود قراءة قطع (حرف النحاء) أو قصص (حديث شخصي) وما كتبه عن «تودد الجارية» وعن «قمر الزمان» وما أسميته «قصصاً واقعية من ألف ليلة وليلة» ثم أن ينظر في تجربة المقارنة بين (الليالي) و(الكوميديا الآلهية) في (إجازة تفرغ) وأن يراجع صور وأحداث حكاية «وردان الجزاء» في الكتاب نفسه ومصرع الفنان كأنه صورة من (الليالي)، بل إن «زمردة أيوب»، وهي القديسة المسيحية والمرأة المصرية التي أحببت وتمنيت أن تكونها، تمارس القص الضروري كما مارسه شهرزاد وتحكي الموت مسلط على رقبتها. إنني أتحلل طبعاً أن أطلب من القارئ أن يعاود هذه القراءات أو أن يقرأها إذا لم يكن قد فعل، والكثير من القراء ولا شك لم يفعل.

ولكني أجد نفسي في الحقيقة عاجزاً عن أن أكتب شيئاً جديداً غير ما كتبت. فلقد حكيت فيما مضى كيف قرأت (الليالي) وكيف استخدمت نسخة جدي لأقرأها في السر حتى كبرت، وكيف تعلمت منها المعاني الأساسية في فكري وحياتي: معنى الحب والمستحيل ومعنى الكينونة المقابلة للحياة ومعنى التفرقة بين الصفة التي تملك الروح وتجعل لها معنى وهماً موحداً، والصنعة التي نمارسها في حياتنا لنكسب عيشنا وقوتنا والتي تبعدنا عن كينونتنا أو نصطرح معها وتضطرنا للحيل والتحايل. إن كل امرأة أحببتها، كانت من (ألف ليلة وليلة)، وكل مدينة عشت فيها أو زرتها، وقد جبت العالم، كانت تتخيل لي على صفحاتها وأعيش فيها من جديد. بل إن كل معنى فلسفي أو جمالي حاولت فهمه أو السيطرة عليه تابع منها، وهو على صفحاتها أكثر وضوحاً وحسماً. فلا يمكن إذن أن أكتب، بالتفصيل، شهادتي عن (ألف ليلة وليلة) ولا كان على أن أظل أتحدث عن نفسي حديثاً لا ينقطع إلا بالموت الذي أصبحت أحسه قربها وشيكاً، على أن استعد له بما استطعت من صدق، ولا يجوز أن يكون هذا الاستعداد مقاربة غير صادقة أو كذاباً وإخفاءً لا مبرر حقيقي له.

في أواخر أيامي استبدت بي (ألف ليلة وليلة) وكسرت سنة من عمري أو أكثر على ما أذكر لأعاد حكاية «حاسب كريم الدين وملكة الحيات»، وهي مسرودة مسجلة في (الليالي) من الليالي ٤٦١ - ٥٢٧. وقد كتبتها على أنها مذكرات حياة. ولكنني في الحقيقة - كما قلت لم أكتب هذه المذكرات بل أعدت كتابتها؛ فهي مكتوبة مقروءة في (ألف ليلة وليلة) لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمي وأسلوبني الذي اخترته لإعادة الكتابة. «فالواقع أن إعادة الكتابة هي تقرير للعجز عن الفهم أو هي محاولة لفهم ما لم يكن مفهوماً أو ما لا يمكن فهمه، وما أكثر ما لا يمكن فهمه في حياتي»... وهكذا بدأت إعادة حكاية حاسب كريم الدين، وأجد نفسي مضطراً أن أكرر الكثير مما كتبت في هذا الكتاب.



فالبطل الكاتب الذى لا أدرى إن كان هو أنا أم هو فعلاً حاسب كريم الدين، وهل كلامه كلامى أم كلام (الليالى):

« ولكنى وقد تقدم بى السن الآن قد وجدت أن القصة المكتوبة قد اختلطت فيها الحقائق، بل تعارضت مع الواقع فأخفت الكثير من المشاعر وأسقطت الكثير من الوقائع. فأنا مثلاً على عكس ما تقول القصة المكتوبة لا أنعم بهذا القدر من المعرفة الكلية الشاملة التى تنسبها إلىّ فى آخر حياتى ولا أظن أحداً يمكن أن ينعم بها، كما أننى مازلت أنتظر، ولم يصلنى، بعد، هازم اللذات ومفرق الجماعات. ولكننى، وقد أحسست تقدم السن ورأيت أن عيى بدناً تضعفان ضعف الشيخوخة، وبدأ بداخلى الشعور بالفناء القادم على، شعرت أن على أن أحسب وأن أحاسب ما مرّ من أيام ».

وواصل حاسب كريم الدين اعترافه أو شهادته فيقول:

« وأول ما أدركته فى كشف الحساب والأمر الذى جاء فى مقدمة كل أمر، هو أن الكتابة كذب وتزييف. لما حدث. فما هو مكتوب ليس ما هو حدث إلا إذا قلت إن ما حدث هو المكتوب، وسكت. وكل كلام أقسوله هو - أيضاً - كذب وتزييف. فمجرد القول لتحديد لواقع يخلو منه القول فأنت لا تحكى ما حدث بل تقول ما يحدث وأنت لا تنقل الواقع بل تصنع واقعاً لا يمكن نقله لأنه دائماً يحدث وأنت تقوله وهكذا تغيره دائماً ونكذب عليه ».

إعادة الحكاية، إذن، هى ما نريد وما يمكن عمله وليست الحكاية أو الشهادة.

« ها أنا فى الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات الخفيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً. فلا أظن أن الصدق الكامل يرضى بأن تنتقل فى الكتابة من كلمة إلى أخرى لأن بينهما ما لا نهاية له من كلمات ».

فليمعنى القارئ إذن من كتابة حكايتى مع (الليالى) فقد كتبته ولا أملك الآن أن أعيد حكايتها، لأنها تجربة قاسية تماماً، مثل الموت، لا يكاد أن يكون من الممكن أن تتكرر أو أن تعاد وإن كان من الممكن أن يكون المرء واعياً بها متيقظاً لها، كما فعلت زمردة فى أوراقها.

« ولست أزعج أننى قد أسكت بالمعنى من حكايتى أو حياتى فلقد وجدت، بعد كل ما حصلت أو أعطيت من حكمة أن المعنى ظل منعكساً لـ «كن» الخالقة يتجدد ويتسع ويتلقى منها، مع تغير المكان ومرار الزمان أشكالا جديدة قد



تصاعد وتتراكب وقد تفترق وتسقط لتبدأ رحلتها من جديد من البدء الذى لا ينتهى، وهكذا فقد وجدت أن المعنى هو دائماً نهاية مظونة يتولد منها دائماً بدء جديد.

هذا درس من أهم دروس (الليالى) التى تلقيتها والتى صاحبتنى طول حياتى، وأن أحاول أن أستخلص المعنى: «ولقد مرَّ على حين ظننت أننى مع حكاية حاسب كريم الدين قد وصلت إلى صلب المعنى الذى يجمع ويستخلص الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية ثم الإسلام الذى يحيط بهما معا ويقرهما فى الروح والتاريخ والأرض».

فهل تصبح حكايتى مع (ألف ليلة وليلة) أو حياتى انعكاساً لما حدث فى السماء. ولكنى سرعان ما وجدت هذا المعنى الكبير يتناح ويتسع وتتلاشى حدوده وأركانه لينصرف إلى النظر والحصر. ومن البدء الجديد ينصرف المعنى المظنون إلى ثراء التراث البشرى كله فى كل أصقاع الأرض وحلقات التاريخ عند اليونان والهنود وعلى أرض بابل وفارس القديمة «فهل إذا اعتبرت المعنى ضغائر مجدولة كان ذلك أقرب إلى إدراكه والإمساك به، أم أننى مهما ضغفرت يظل منسدلاً كضفر المرأة الجميلة، كل شعرة منه فيها كل المرأة، وكل الأنوثة، وكل السحر الذى لا ينتهى ولا يمكن الإمساك به».

أليس هذا هو أقرب مقارنة لمعنى (ألف ليلة) فى حياتى وحياة الكثيرين منا. إننا نقول كثيراً إن (ألف ليلة وليلة) غرافات أو كالأحلام أو نتيجة وعى جمعى، ولكن الحقيقة أن معنى الحكاية، وبالتالي معنى (ألف ليلة وليلة)، لا يتغير سواء كانت الأحداث حليماً أم كانت واقعة فريداً متميزاً «فالعلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى، والأحداث والكلمات فى الحالىين مستقلة بالدلالة والمغزى».

وقبل أن أتوقف فى الحديث عن (ألف ليلة وليلة) فى حياتى، أحب فقط أن أشير إلى معنى الواقعية التى أجدّها فى (الليالى). فـ (الليالى) فى نظرى، وفى حسى الفكرى والجمالى، قصص واقعية أو أعمال فنية تعتمد على الرؤية والحس والمعاشة الكاملة للواقع الذى تصنعه بالروح والبدن. وهذا ما حاولت أن أثبتّه وأن أعيشه فى «حكاية قمر الزمان» وفى «حكاية حاسب كريم الدين»، وما أجد أنه من الضروري أن نفهمه من خلال (ألف ليلة)، وبذلك نعيشها على أنها واقعة أو إثراء كبير لهذا الواقع.

لقد نقلت على الحياة والذكرى والليالى والأيام التى عشتها مع (ألف ليلة وليلة)، وبمحسن بى أن أسكت عن الكلام المباح.





ألف ليلة

من الزخرفة والتخطيط

جمال الفيضاني

ترتبط (ألف ليلة وليلة) بالبداية، والمسار. أعادتها منذ أن بدأت القراءة والإيفال في عالم الخيال، وتستمر الدقة مع مضي العمر على مستويات مختلفة. (ألف ليلة) أحد ثلاثة كتب لا أسافر إلا بصحبتها إذا أقلت أو يمت الوجه تجاه أى منطقة أو بلد بعيداً عن موطنى؛ (القرآن الكريم)، (ألف ليلة)، (حماسة) أبى تمام. عرفتها منذ الطفولة، أسفار، حكايات وأعاجيب، مع بدايات المراهقة كنا نطالع سطوراً تحوى إشارات جنسية قليلة جعلت الكتاب منبوذاً ممن يجهلونه حتى بعد حذف تلك السطور من الطبعات الحديثة.

فى مكتبتى قسم خاص بـ (ألف ليلة)، طبعات مختلفة، طبعة كلكتا (١٨١٤) الأولى على الإطلاق. طبعة بولاق (١٨٣٥) وهى الأتم، طبعة محمد صبيح التى صودرت وأفرج عنها، طبعة جزائرية فى أربعة مجلدات صغيرة للجيب، وهى كاملة تقريباً بالقياس إلى طبعة بولاق، طبعة بيروت قديمة عن مطبعة الآباء اليسوعيين، طبعة أوروبية قديمة فى برتسلاو نشرت سلسلة فى مجلة التراث الشعبى العراقية، وأخيراً طبعة محسن مهدى المحققة التى أصدرتها دار بريل فى هولنده، لكنها لا تحوى إلا مائة وستين ليلة هى مجموع ما ضمه أقدم مخطوطات (ألف ليلة) التى اعتمد عليها المحقق، ويوجد أصله فى المكتبة الوطنية، فى باريس. بالطبع لن أتناول الفروق بين هذه الطبعات، إنما أردت أن أبين موقع (ألف ليلة) من نفسى، خطاطا، أو رساما، هى الرؤية نفسها التى ضمنت فى عمل الراوى القديم المجهول الذى صاغ هذه الحكايات، أو تلك الملاحم الكبرى، مثل (الهلالية)، و(سيرة سيف بن ذى يزن)، و(ذات الهممة)، و(عنترة). واستمر فى التوقف عند (ألف ليلة وليلة) التى اعتبرها خروة فن القص العربى، وعندما أقول العربى، فأتنى أعنى

الميراث الثقافي والفني الداخل في عناصر تكوين الثقافة العربية، والمتشعب إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة، وحضارات متعاقبة، متجاورة، ومؤثرات وافدة، متفاعلة من ثقافات أخرى.

*

يقول الباحث التونسي الأستاذ على اللواتي: إن التجريد الزخرفي بدأ من تبسيط الأشكال النباتية، بدأ هذا الفن انطلاقه في العصر العباسي، وتحول الفن الإسلامي في جزء كبير منه إلى فن نقشى يجسد كلام الله، ناشر آياته فوق كل شيء يصنعه الإنسان، كما أصبح فناً للزخرفة النباتية والهندسية، زخرفة مطلوبة لذاتها، لا لمجرد التزيين، وهو أيضاً فن خصب ومتنوع بشكل مذهل. ويرمي هذا التزيين بتنوعه الخارق، وإيقاعه المتواصل «ذهنياً» خارج المادة التي تحملها، إلى إيجاد متعة منقطعة النظير، تتصل بالتأمل في الله، للمقتدر غير المحدود الذي يعجز الإنسان عن وصفه، وذلك بعيداً عن أي شكل طبيعي معروف ومحدد، يمكن أن يلهي الإنسان عن وجهه الكريم.

لقد أدت النصوص المقدسة والقائلة بتحريم التشبيه إلى إيجاد فن بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير. لقد لجأ الفنان المسلم إلى عدد من الأساليب التشكيلية التي ترمي إلى الاعتماد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة.

ويرى الباحث الأوروبي الكسندر بابا دويولو أن الفنان المسلم تكيف مع مطالب النهي الديني. وأدى هذا إلى تصور خاص جداً للعمل الفني في الحضارة الإسلامية، وهو أن هذا العمل ينبغي ألا يكون مرآة أمينة للعالم المرئي، بل هو عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلي داخلي، ويؤكد بابا دويولو في بحثه الذي ناقشه في جامعة السوربون وترجم مقدمته على اللواتي: «إن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون»، وإن «جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالماً مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص».

■

عندما صاغ الفنان التشكيلي للمسلم رؤيته تلك، كان يستمد عناصرها من التراث الإنساني القديم. وإذا نظرنا إلى الأشكال الرئيسية في فن الزخرفة العربي، سنجد أصولها في ثقافات العالم القديم.

المربع، أصله يوناني، ويرمز إلى العناصر الأساسية الأربعة، التراب، الماء، الهواء، والنيران.

أما المثلث، فينحدر من العصر الفرعوني، يعبر عن الصلة بين السماء والأرض، بين البداية والنهاية التي تتلاشى في نقطة من الفراغ، نقطة اتصال المادة بالروح، أليس هذا ما يوحى به بناء الأهرام؟ واعتقد أن المثلث الفرعوني هو الأصل التاريخي للنجمة السداسية التي أخذها الإسرائيليون واعتبروها رمزاً لهم.



أما الدائرة فأصلها مصرى وهندى، ترمز إلى الشمس، إلى أفق السماء، إلى الوحدة، إلى البداية والنهاية، إلى الاتصال والانفصال، في كل نقطة من محيطها تبدأ وتنتهى أيضاً، تماماً كدورة الحياة. كالحياة التي تتضمن الموت والموت الذي تنبئ منه الحياة. إنها المحيط الذي يدور حول المركز. فلنعتبر أن الحكاية التي تبدأ منها قصة شهرزاد نفسها هي مركز الدائرة، وهي منطلق الخط المستمر، اللانهائي، الذي يحيط ويتخلل أيضاً ما تحويه (الليالي) من حكايات.

داخل الدائرة يمكن أن يتم في فراغه تشكيل المربع، والمثلث، وشبه المنحرف، والمستطيل، ثم تجزئ المساحات الناشئة إلى ما لانهاية. أما شكل اللولب، المستوحى من كرمة العنب فأصله سومري ويوناني، أما الخمس فيوناني، والمثلث ينسب إلى الخاتم السليمانى. ثم تقابلنا بقية الأشكال من عقد، وضفائر، وأطباق نجمية، وشبكات، وتختلط المؤثرات المنحدرة من فنون العالم القديم، منصهرة في رؤية الفنان المسلم الجديدة، التي حققت - بالفعل - الخصوصية.



لا معنى ثبات هذه الأشكال جمود الفن الإسلامى الزخرفى، ومضيه وفقاً لقواعد محددة، إنما كان هم الفنان وشغله الشاغل البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد عن تماس قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتتوالد باستمرار في حيوية وتدفق لا نهائين. ويقابل هذا في (ألف ليلة) الوحدة والتنوع. فالعمل يحفل بمئات القمص التي تختلف شكلاً ومضموناً، عوالم متتابعة، تبدو متصلة لكنها مستقلة.

في الرسم الزخرفى الإسلامى، تتأمل الوحدة، وفي اللحظة التي يخيّل إليك أنها انتهت، تفاجأ عند نقطة معينة في الفراغ أن الوحدة التالية تبدأ، تماماً كقصص (ألف ليلة وليلة)، إذ توشك الحكاية على التمام، على الاكتمال، تبدو جملة كأنها عارضة، يضرب مثل كأنه قيل مصادفة، كلمات قليلة لكنها تؤدي إلى بداية حكاية جديدة. والدافع يكون غالباً الحكى من أجل النجاة، شهرزاد تقص كل ليلة ما يقرب من ثلاث سنوات متصلة، حتى تنقذ نفسها، وبنات جنسها.



التجار الثلاثة يحكى كل منهم ما جرى له مع الغزاة، والكليبتين، والبغلة، ليعفو الجنى عن صاحبهم. هكذا الأمر في حكاية «الحمال والبنات الثلاث» هذه الحكاية التي أدعو المتخصصين إلى دراستها، وتحليل عناصرها، ومقارنتها بالأشكال الزخرفية العربية. مبدئياً، سنجد أنها تحتوي على اثنتى عشر حكاية متداخلة، تشبه النجمة الزخرفية الاثنتى عشرية. ولكن هذا التقسيم ليس نهائياً، فلو أمعنا النظر سنجد أنه من الممكن تجزئ هذه الحكايات المتداخلة إلى أخرى. وعندما توشك الحكاية المركزية، المحيطة، على الانتهاء، تبدأ حكاية التفاحات الثلاث، ومنها تنفرح حكاية

المرأة التي قتلت ظلمًا، وحكاية الوزيرين نور الدين المصري، وبدر الدين البصري، ومن ثم حكاية حسن البصري، ثم حكاية ابنه، وحكاية زوجته، ثم تبدأ حكاية الأحذب الذي يتهم بقتل أربعة، الواحد تلو الآخر، لكل منهم حكايته، آخرهم المزين الذي يقص سبع حكايات كل واحدة تتعلق بأحد إخوته، وهكذا إلى ما لا نهاية، حتى وإن بدأ ثمة خاتمة فإنها تتضمن بداية جديدة.



تمضى الخطوط في فن الزخرفة العربي وفقًا لنظام خفي، صارم، لكنه تلقائي أيضًا، يتقاطع الخط بالخط عند نقطة معينة، فكأنه تقابل المصائر، ففي اللحظة التي تلتحم فيها النقطة بالنقطة، يقع الفراق، فتتخذ الخطوط وجهات شتى.

وخلال هذا التلاقي والتفرق تتوالد الأشكال المختلفة، من مربعة ومخمسة ومسدسة، من هندسية وأخرى مورقة. إن الغاية من التكوين هنا هي التعبير عن الكل، وليس إبراز شكل معين لذاته. لكن هذا الكلي أيضًا يحتوي على الموجودات، والتفاصيل الصغيرة، الدقيقة. وربما يفسر هذا، التطور الإسلامي في المنمنمات التي تزين المخطوطات القديمة؛ حيث تتجاوز المستويات، ويتفرع كل منها عن الآخر، فترى الواقع في جملة، وليس في محدوديته، وإن لم ينب عن الناظر أدق التفاصيل.



من خلال معايشتي لـ (ألف ليلة وليلة)، أقول بوجود صلة وثيقة بين فن العمارة الإسلامية، وفن الزخرفة العربي. صلة تاج تكوين خاص رؤي، لعل إدراكها والوعي بها يسهمان في فهم عناصر القص العربي واستيعابها؛ من أجل الوصول إلى أشكال خاصة تسهم في إثارة فرصة أكبر ومساحة أوسع للتعبير.

ما طرحته يمثل الخطوط العامة لاجتهادات شديدة الخصوصية تبلورت عندي أثناء معايشة هذا العمل الفذ الذي أزعج أن أسرار لم تتكشف بعد. ربما أصبت، وربما أخطأت، لكنني في كل الأحوال أشير وأحاول لفت النظر... ولكن لا يتوقف الأمر عند الزخرفة، بل أرى ثمة علاقة بين تصميم المدن وتصميم (ألف ليلة).

مدينة الليالي

مدينة فاس، ١٩٧٩ ..

أحد أيام ديسمبر، أي منذ عشر سنوات تقريبًا، وقفت في فناء مدرسة الطلّارين، أنأمل النقوش التي تغطي الجدران، قطع الزليج الدقيقة، المختلفة، التي تشكل وحدات زخرفية رائعة، متصلة، منفصلة، لانهائية. تبقى الناظر إليها في تأمل دائم، أما المقرنصات الجصية، والخشبية، فتراكم في تجاور بديع، لا يلغي خصوصية كل منها.



يومها اثبتق داخلى المخاطر، لو أننى أقدر على تحقيق ذلك فى النثر، أكون حقاً أنجزت أمراً فريداً، إن على مستوى اللغة، أو على مستوى التكوين، وبالأخص، للمعمار الروائى. ولأننى أؤمن أن الرواية هى فن كل الفنون، لم يزل هذا دأبى، وجوهر جهدى. يدغنى إلى ذلك الرغبة فى تحقيق الخصوصية، من خلال عناصر مختلفة، متصلة، ألقى الصلة بالمضمون، بمشاعرى، برؤيتى للحياة والكون، ومحاولتى النفاذ إلى كنه الصيرورة، صيرورة الزمن، والوقت. مع معايشتى لـ (ألف ليلة وليلة)، اكتشفت أن القصص القديم حقق هذا بالفعل. القاهرة القديمة، فاس البالية بالمغرب، مراكش، صنعاء العتيقة، البصرة، مدن عربية عرفت، وعاشت، وعاشت. فى الأولى أمضيت جل عمرى، وفى الآخرين تجولت وشاهدت وعانيت. فى عام ألف وتسعمائة وخمسة وثمانين ولجت قسبة تونس، شارع رئيسى مودى، عريض، تماماً مثل قسبة القاهرة التى كانت تصل بين بوابتها الرئيسية وقلة الجبل، هذه الطرق الفسيحة، يتفرع منها خطط، جمع خط، أى طرق طويلة تحيط بناصية متكاملة، وهذه الخطط تؤدى إلى بوابات، كل منها مدخل إلى حارة، والحارة داخلها مجموعة من الدروب، والدروب تتفرع إلى أزقة، أو زنقات كما تعرف فى المغرب، وأحياناً تحتوى الزنقة على عطفة. هكذا يتوالى تصميم المدينة العربية القديمة من الأندلس، إلى الضيق، فالأضيق. طبعاً هناك مركز دينى وهو المسجد الجامع، ومركز دنيوى هو قصر الحاكم أو القلعة. هذا تصميم لم يأت من فراغ، إنما هو نتاج حاجة اجتماعية، ومناخية، ومعمارية، وعسكرية، ألم تؤد مثاهات قسبة الجزائر إلى جعلها مقراً للمقاومة، صعب على الجند الأعراب اختراقها؟ الوضع نفسه واجهه نابليون فى القاهرة القديمة مما دفعه إلى محاولة إزالة أبواب الحارات. فى الطرق الكبرى تنظم الأسواق، هنا يجتمع المجمعوع، يجدد الناس حاجاتهم، ولكن بيوتهم هناك فى داخل الحارات والأزقة والدروب، حيث الحيوانات الخاصة، حيث يتجزأ العالم الكبير إلى عوالم صغيرة. أما هذا التصميم فيؤدى إلى حجب الرياح المثيرة للأتربة، الحارة، إلى كسر حيلتها، إلى ميل الظل على الظل، إلى الإحاطة بالحارة، والحد من التيارات الباردة فى الشتاء، تصميم يبدأ من الكلى، ويتجزأ، حتى يبدو ويخيل إليك أنه سبيللاشى، فهذا عندئذ من جليل.

إذن.. كيف يبدو الأمر فى مدينة (ألف ليلة وليلة) التى تحوى البلاد والخيطات، والعجائب والغرائب، والمصائر والحيوات؟ ..

*

المركز، أو البؤرة، هنا، حكاية الأخوين للملكين. الأول، يرى امرأته تخونه مع عبد أسود، يهجم، يخرج قاصداً أخيه، يسعى إلى إيجاد تفسير ما جرى له. وهناك يرى الجوارى العشر ومعهن امرأة أخيه مع العبيد السود، ومن يرى مصيبة غيره تهون عليه مصيبته، يحكى لشقيقه ما جرى، فيخرجان هائمين، وفى البر الفسيح تبدأ حكاية العفريت الذى وضع معشوقته فى صندوق محكم، التى تنتهز فرصة نومه لتجبر شهريار على مواقعتها. وبعد أن رأى شهريار ما رأى يمدو إلى ملكه



كارها النساء، مقررًا الزواج من المرأة ليلة واحدة فقط، حتى تتطوع شهرزاد للزواج منه، مضمرة الخطة والنية على إنقاذ بنات جنسها. وإزاء إصرارها يحكي لها والدها حكاية الحمار والثور، تصر على قرارها، فيحكي لها حكاية أخرى، يريد إنقاذها بالحكاية، وهي تضرع النية نفسها أيضًا، تريد إنقاذ نفسها وبنات جنسها بالحكاية أيضًا، فهي تخشى لكي لا تموت، وهنا سر توالد الليالي. وليست هي فقط التي تفعل ذلك، ولكن معظم الشخصيات التي تروى سيرتها يقدمون أيضًا على الحكى حتى لا يموتون. ويتزوج شهریار من شهرزاد، وتطلب هي من أختها دنيازاد أن تطلب منها قص بعض ما تعرفه، هكذا تبدأ الليالي، وهكذا تتم الحكاية/ المركز، التي هي أيضًا بمثابة المدخل، البوابة الرئيسية المؤدية، أو السور المحيط، الملتف، وهذه البوابة، أو هذا السور، ليس كلاً واحداً، إنما يضم أجزاء عدة أيضًا، ولكنها أدق، تؤدي في مجموعها إلى الجزئى أيضًا.



بدأ (الليالي) في أقدم نصوصها الخطية بحكاية التاجر الذى رمى نواة البلب قاتل جنياً دون أن يقصد، وظهور والد الجنى الذى يتوعد بالقتل، فيطلب التاجر مهلة سنة حتى يعود إلى أهله ويسدد ديونه للناس، وبعد سنة يرجع فعلاً إلى الموضع نفسه، ويجلس منتظراً، وهنا يقدم عليه ثلاثة شيوخ، لكل منهم حكاية غريبة. يرجو كل منهم الجنى أن يصنى إلى ما جرى له فإذا وجده غريباً يهب له ثلث دم التاجر. وتتفرع أمانتا ثلاث حكايات، حكاية الشيخ الأول وإمرأته التى سحرته إلى غزالة، والثاني وأخوه المسحورين كلبين، والثالث وابنة عمه المسحورة بغلة. تؤدي الحكايات الثلاث المتفرعة إلى إنقاذ التاجر.

هكذا تنتهى خطة أو حارة، لكنها ليست سداً، إنما تؤدي إلى حارة أخرى، ونقطة الأصل عبارة ترد على لسان شهرزاد: «وليس هذا بأعجب من قصة الصياد والعفريت»، أو «أين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة؟».



بدأ الحارة التى تضم حكاية الصياد الذى أخرج العفريت من القمقم، فقرر العفريت أن يكافئه باختيار طريقة موته، يتحائل عليه الصياد حتى يعيده إلى القمقم، ويرجوه العفريت الإفراج عنه، وهنا يتفرع درب من الحارة الرئيسية، يحوى حكاية يرويه الصياد عن الملك يونان، ولكن هذا الدرب يتفرع إلى آخر، فيه حكاية التاجر والبيضاء التى يرويه الملك يونان نفسه، وهذا الدرب يؤدي إلى رحبة صغيرة يخرج فيها العفريت من القمقم، بعد أن يقرر مكافأة الصياد، ثم تتفرع الرحبة إلى عدة دروب وأرقة متداخلة، فالعفريت يقود الصياد إلى بركة السمك الملون، ومنها يأخذ الصياد أربع سمكات إلى السلطان، لكل سمكة حكاية، وهذا يقود إلى حكاية الشاب المسحور، ثم حكايته مع زوجته التى خافته، ثم حكاية المدينة المسحورة التى تقع على بعد نصف نهار.. عند ذهاب الصياد بمفرده إليها، ولكن عندما يصاحب السلطان ويقف على ما جرى فيها، يكون الركب كله في حاجة إلى سنة كاملة للعودة. (لننظر هنا إلى تحطيم الزمن والمسافات المكانيّة، ولكن هذا موضوع آخر).

ينتهى الخط الذى يحوى حكاية الصياد والمفريت، هذا الخط الذى تفرعت منه حكايات شتى، كل منها بمثابة حارة، أو درب، زقاق، عطفة، رحة، لتبدأ حكاية أخرى من أجمل وأعقد حكايات (ألف ليلة)، وهى حكاية «الحمال والثلاث بنات».

يلتقى الحمال بإحدى البنات فى السوق، تقوده إلى البيت حيث شقيقتها، يشترطن عليه ألا يتكلم عما يشاهده، ثم يصل الصملوكان، ثم يصل الخليفة هارون الرشيد ووزيره، وهارون الرشيد شخصية تتكرر كثيراً فى حكايات (ألف ليلة). إن ظهورها يمثل أحد عوامل الوحدة فى هذه المدينة الهائلة، أو النغم الذى يتكرر على مسافات معينة يؤكد وحدة العمل، وتماسكه.

البنات بصرخن، يضرهن بعضهن، ويجلدن الكلبتين السوداوين، الخليفة لا يطيق صبراً، يريد أن يعرف حكايتهن، يدفع بالحمال كي يسأل، البنات يفضين، يستدعين العبيد السود السبع، يأمرن بقلع رقاب الضيوف، ولكنهن يستفسرن عن سبب عور الصماليك، تبدأ حكاية الصملوك الأول، كيف فقد عينه على يد الوزير؟ ومنها تنوع حكاية أخرى، عن ابن عم الصملوك، ثم تتوالى حكايات الصملوك الثانى، ثم حكاية الثالث التى يرد فيها ذكر جبل المغناطيس، والقصر المعلق فى الهواء، والجواري الأربعين، والباب التاسع والتمسين.

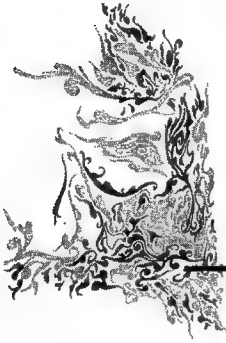
بعد انتهاء حكايات الصماليك الثلاثة، تقص البنات ما جرى لهن، وتنتهى «حكاية الحمال والثلاث بنات»، ولكنها لا تؤدى إلى جدار مسدود، إنما تبدأ منها حكاية التفاحات الثلاث.

هكذا تتوالى الحكايات، منها الرئيسى، والفرعى، كل حكاية تؤدى إلى الأخرى. يبدو الأمر تلقائياً، كأنه دون ترتيب، أو يخضع لشداغ تلقائى، ولكننا إذا أمعنا النظر سنجد نظاماً محكماً، صارماً، ربما لا يفصح عن هندسة البناء، وحركته، واتجاهاته، للقارئ المتعجل، أو الذى لا يقرأ (ألف ليلة وليلة) قراءة عميقة جادة، متعمقة، غير متأهبة، بالقدر نفسه الذى يتم به التأهب للتعامل مع نص أدبى نقل إلى لغتنا مما تمارفنا على تسميته بالأدب العالمى!!

.. فى النص الذى حققه محسن مهدى قصتان مستقلتان، لا تتفرعان عن حكايات فرعية، إنما تصلان بالحكاية الإطار، الحكاية الكبرى التى محورها شهرزاد نفسها، إنها حكاية «ابن بكار والجارية شمس النهار»، وحكاية «أنيس الجليس نور الدين ابن خاقان». إننى أعتبرهما بمثابة ضاحيتين لمدينة (ألف ليلة وليلة) الكبرى، ضاحيتين منفصلتين لكنهما متصلتان.

ولكن علاقة النص الأدبى بالمدينة العتيقة لا تمثل الوجه الوحيد للتفاعل والتشابه بين الفنون العربية المختلفة، هناك فن الزخرفة، وتكويناته ووحدهاته المتشعبة المنفصلة، المتصلة، ولهذا حديث آخر أبسط فيه بعضاً من انطباعاتى المتولدة نتيجة معايشة نص أدبى رفيع، أنصوّر أنه ذروة ما قدمته الإنسانية من فن الحكى والقص..





ألف ليلة وليلة

معزوفة شعبية فى تمجيد المرأة
سيرة ذاتية للشعب المصرى

خيرى شلبى

ربطتنى بكتاب (ألف ليلة وليلة) علاقة قدرية صرقة؛ كأنما قد أراد الله أن تكون بالنسبة لى
هى الأم الرؤوم التى تفتح لى صدرها المليء بالدفء والأنس والحميمية. كانت قدراً مقدوراً على
فى بحر طفولتى الهائج المليء بالأعاصير والنوأت والأخطار المحدقة، حيث لم يكن لمة ملاذ آخر
غيرها، فهى الأب والأم والصديق، وهى المعلم والمرشد والتدعيم.

فما الحكاية يا ترى؟..!

ولكن، هل ترأتى أستطيع التحدث عن طفولتى بمعزل عن (ألف ليلة وليلة)؟ أو التحدث
عن (ألف ليلة وليلة) بمعزل عن طفولتى؟

لا أظن ذلك. فكلاهما داخل فى نسيج الآخر، حتى ليعكس كل منهما الآخر بجلاء
ووضوح.

وكما قال أمير شعرنا:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

أقول: قد أقبل الاستغناء عن مئات الكتب إلا كتاب (ألف ليلة وليلة). وإنى بعد وقد قرأت
عشرات المئات من الكتب، نسيت معظمها ولم يبق منها سوى الذكريات الباهتة أو بعض معلومة أو

بعض فكرة أو بعض حرفة، أما كتاب (ألف ليلة وليلة) فقد بقي كله، لا تنى تجلياته تتجدد يوما بعد يوم، لا تفقد ألقها حتى في عصر الكمبيوتر والصعود إلى الكواكب بالتكنولوجيا الحديثة، بل إن سحرها ليزداد كلما تقدمت التكنولوجيا؛ لأن التكنولوجيا هذه - بكل بساطة - كانت الحلم الذى قدمته (ألف ليلة وليلة) إلى البشرية فى وقت مبكر، صارت تغذيه وتلقحه. وحتى بعد أن تحقق، نبع من الحلم القديم حلم جديد؛ ولن تتوقف عملية انسلاخ الأحلام من بعضها البعض مع استمرار قراءة (ألف ليلة وليلة)، ذلك أن هذا التكنيك الفذ، الذى يحكم بناء (ألف ليلة وليلة)، قد بنى، ليس فقط على أنسلاخ الحكايا من الحكايا، بل إن هذا الشكل الظاهري إن هو إلا تمثيل وتشخيص لانسلاخ الأحلام من الأحلام والأفكار من الأفكار والمشاعر من المشاعر؛ أحلام التقدم البشرى، والرقى الإنسانى والعدالة الاجتماعية. إنها فى الواقع كتاب الشعب، السيرة الذاتية للشعب المصرى، وما الأماكن البعيدة والبلدان الغريبة التى دارت فيها الأحداث، والأسماء الأغرب، إلا مجرد رموز ابتدعها الخيال الشعبى المصرى «الحديق» - بكسر الحاء والذال - ليهرب بها من رقابة السلطان، لكى يحقق أعجب وأغرب مقولة فى تاريخ الحياة قالها شعب من الشعوب. نثنتها ها هنا بألفاظ مهذبة اعتمادا على أن القارئ يعرفها بألفاظها الحقيقية. فالكتاب مصرى قلبا وقالبا؛ ليس فحسب لأنه مدون باللهجة المصرية التى تختلف فصاحتها العربية عن أى لهجة عربية أخرى، بعباراتها المرنّة الطيعة ذات المفردات التى لا تنبع إلا من بيئة شعبية كمصر بأسواقها وحماماتها ومدائنها وشواطئها وسواحلها ومعابدها ومساجدها ونيلها المغطى؛ ليس لهذا فحسب هى مصرية الجنسية، بل لأن «التيمة» الأساسية فيها، أو التركيبية الفنية التى تنبع منها وتصب فيها كل هذه الحكايات الزاهرة، إنما هى «مخشيشة» مصرية نيرة، تمخض عنها واقع اجتماعى مر وحافل بالتناقضات الجسيمة، لا مجال فيه للكفر بالقيم الروحية العظيمة المستتبّة برغم ما تتعرض له من زلازل وزوابع، ولا تمجّاح فيه لثورة شعبية مسلحة، ولا ضحيف يومية تعكس الآراء المعارضة، ولا تنظيمات لإعداد وتنظيم المقاومة؛ فليس هناك إذن سوى الكلمة، والخيال. فإذا كان هاملت شكسبير قد استعان بالفرقة التمثيلية لمواجهة أمه بالكشف عن حقيقة خيانتها لأبيه من أجل الزواج من عمه، بأن يعيد عليها تمثيل ما حدث باعتباره قد حدث لناس آخرين، فهكذا فعل الخيال الشعبى المصرى فى (ألف ليلة وليلة) فى العصور الوسطى الإسلامية؛ فأعاد صياغة الواقع العربى على هذا النحو الهزلى، ليوافق المسؤولين عن تدنيه بالحقيقة المرة، فهذا فى الواقع هو رأى الخيال الشعبى المصرى فى كل سلطان. هى حكايات تحدث فى بلاد بعيدة بين يدي سلاطين آخرين، ولكن «الكلام لك يا جارة».



هذا ما شعرت به - وإن بشكل غامض - إبان قراءتى لها فى ريعان الصبا. ولهذا أصغيت إليها بانتباه وتركيز شديدين، فتعلمت منها الحكمة وحُب الحياة، والقيم النبيلة، ومعارف لا حصر لها تتصل كلها بخبرات الحياة من حل وتوحيات وعمل، فى البر والبحر والمخيطات والأنهار، فى الأسواق والحانات، فى القصور والكواخ والصهارى والواحات. تعلمت منها إلى ذلك كله.. معنى الفن.

لم يكن غريبا إذن أن كان هذا الكتاب ركنا رئيسا فى معظم بيوت القرية منذ عصر التدوين إلى يومنا هذا؛ فقد كان وسيظل زادا لا ينقد.

هى التى عجلت بتعليمى القراءة والكتابة فى زمن قياسي فى وقت مبكر جدا؛ إذ ما كدت ألم بمبادئ القراءة والكتابة فى كتاب القرية على لوح الإردواز، حتى لجأت إليها بشوق عفى فكفلت هى بالباقي.

تلك خصيصة كامنة فى شرف هذا الكتاب: الجذب القوى، المثير، المبهج، المسيطر، الملهم، اللال. جذب مغناطيسى هائل القدرة لا تحول دونه حواجز أو أغلفة، بالنسبة لجميع الأعمار من الطفولة إلى الصبا إلى الشباب إلى الشيخوخة وحتى آخر العمر.

قوة الجذب هذه ليست فى طرائق الحكى وأساليب التشويق الحكائية وخصوبة الخيال فحسب؛ بل لأن مادة كل ذلك - إلى ذلك - الحياة، بكل عنفوانها وتنوعها، بخيرها وشرها، حلوها ومرها. لم ذلك الثراء الفاحش الذى لا يعد، فكل الكائنات وحتى الجمادات تتكلم وتتجاوز وتشم وتشم: الطيور والأشجار والحيوانات والزواحف والصخور والجبال والشمس والأقمار، كلها تتكلم كلاما واقعيا صرفا تقبله العقول مهما جنح، وتصدقهما بالغ وتزيد.

على أرضية شباك المنطرة كانت ترقد بأجزائها الأربعة المتهرئة تحت ركام من ورق (السيرة الهلالية) و(سيرة عترة بن شداد) و(سيرة ذات الهممة) و(سيرة سيف بن ذى يزن) و(سيرة فيروز شاه) و(سيرة حمزة البهلوان) و(سيرة الظاهر بيبرس). ليست مندرتنا هى الوحيدة التى يحفل شباكه بهذه الكتب، فمعظم منادر - والأصح مناظر - القرية لها شبايك كهذا عليها الكتب نفسها. قد تجد جزءا من عترة ناقصا، وجزءا من الهلالية جديدا، فاعلم أن الجزء الناقص من عترة قد أعير مندرة أخرى مقابل هذا الجزء الجديد من (الهلالية). أما أجزاء (ألف ليلة) فإنها لا تنقص أبدا، لأنها غير قابلة للإعارة مطلقا، لأنها بعد أن قرئت عشرات المرات من المرات أمست حكاياتها قابلة للطلب منفصلة فى لحظة من لحظات السهرة. يحسن الحضور لحكاية من الحكايا فيطلبون قراءتها؛ وقد شاهدت فى طفولتى مدى الإحباط الذى يرين على القوم إذا اتضح أن الجزء الذى فيه هذه الحكاية غير موجود أو غابت منه صفحة واحدة.



ما فتئت فى حياتى قدر افتتاني بذلك الذى يقوم بمهمة القراءة فيما الحضور ينصتون بإمعان. طالما تمنيت أن أكونه، فلأمر ما، كان يخيل لى أنه مصدر كل هذه التجارب والمعلومات والمعارف والحوادث المثيرة التى يقرأها، كأنه مؤلفها. كنت ألاحظ أنه يستمتع كثيرا جدا بردود الفعل التى تحدثها قراءته على وجوه المستمعين، فيفتنن فى القراءة قدر ما يستطيع، محاولا التشخيص والتمثيل كأنه بالفعل صاحب هذه الدرر الفنية. ولم يكن ينتهى لى عجب من أن يكون إنسان واحد يجمع فى ذهنه ووجدانه كل هذه الحكايا، أقصد كل هذه التجارب النبوية الهائلة.

ما أن تعلمت فك الخط حتى كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو أول كتاب أقلب فيه البصر لأجرب قراءة كلمات وجمل كاملة. وفي الواقع لم يستغرق ذلك وقتاً طويلاً فسرعان ما أقتنت القراءة بفضلها؛ لأن الرغبة في الوصول إلى ما في باطنها من أسرار كانت رغبة حارقة ملحاحة. وذلك راجع إلى ملمح إضافي، فكثيراً ما كنت ألاحظ أن القارئ قد بدأ يخفض من صوته إلى حد الهمس، حيث تقتارب الرؤوس في شغف تشملها رجة خفية وذبول مروع؛ فإذا اقتربت منهم تلقيت زجراً خشناً، قد يتطور - إذا تبادت في الاقتراب - إلى أن يحملني أبى بين ذراعيه عنوة فيلقى بي في القاعة الجوانية، ثم يعلق الباب الفاصل بينها وبين المنذرة؛ فانهصر جزء كبير من اهتمامي وشغفي يمدد في محاولة الإمساك بتلك اللحظات التي كان ينخفض فيها صوت القارئ إلى حد الهمس، أسك بها مسجلة فوق الصفحات.

فجاء انتبه أبى إلى أنني قد أصبحت متعلماً، أمسيت أنوب عن القارئ إذا ما تخلف عن الحضور لسبب من الأسباب. إلى أن جاء ذات ليلة فوجدني مندمجاً في القراءة والجميع في إنصات، فجلس يستمع، فلما سلمته الكتاب ليقرأ نحاها جانباً وقال لي: «استمرا». قلت: ولكن هذه مهمتك! قال: «لقد أمضيت عمراً طويلاً في القراءة وأحبب الآن أن أستمع! لقد اكتشفت أن للاستماع لذته الكبرى! إنني إذ أستمع الآن أشعر كأنني أعرف على هذه الحكايات من جديد لأول مرة».

لكنني شعرت أن أبى قد بدأ يعلق إلى حد العصبية، وتزايد قلقه إذا ما اقتربت من تلك الصفحات الحرجة التي يتعين على القارئ عندها أن يخفض صوته حيث تقتارب الرؤوس في وجل. لاحظتها ألاحظ أن أبى قد بدأ يقتل شجاراً ليمعني من المواصل، أو يخترع مشواراً يكلفني به؛ فأضحك في سري من سذاجته متصوراً أنه ربما لا يعرف أنني قد حفظت هذه الصفحات عن ظهر قلب طوال أيام اختلائي الحميم بهذا الكتاب الفد.

لم إنه - أبى - بدأ يلجأ للنصيحة بإعادي عن الولع بهذا الكتاب فكان يحقر من شأنه أحياناً، فأجابه أنا الآخر في تحقيره لأوهمه أنني غير متأثر بما فيه من ألفاظ خارجة ومشاهد فاضحة؛ لكنه ما لبث حتى سلم أمره لله وتركني أقرأ فيه على هواي.

ولقد جرمت متعة الإحساس برود فعل القراءة على جمع من المستمعين. لكن هذه المتعة حينما وصلت إلى ملها أورثني تشوقاً لمتعة أكبر تكون لاشك أكثر عمقا وإدخالاً للبهجة والسرور على نفسي: متعة الإحساس بأن أكون صاحب كل هذا الكم من الحكايات والتجارب الحياتية، أن أكون مؤلفها. وهي متعة مستمدة من شعوري باستمتاع الآخرين، متعة الإحساس برود الفعل الجماهيرية؛ متعة أن تكون مؤثراً في كل هؤلاء. من حسن الطالع أنني كنت واعياً بحقيقة استمتاع الآخرين بـ (ألف ليلة وليلة)، فعرفت في وقت مبكر كيف يتأثر الناس ومتى ينصتون إليك في جدية واهتمام. إن ذلك لا يتحقق إلا حين يشعرون بأنك تقدم لهم الحياة نفسها، بوضوح ودون مواربة، أن تسمى الأشياء بأسمائها. عرفت أن محاولة ستر العرى أحياناً تكون



أسخف من العرى نفسه، وأن كثرة التحفظات تخنق الفن وتقدم الصورة الزائفة للحياة وتكرس للزيف والتدليس والكذب. عرفت أن الفن متاع في حد ذاته؛ وتلك حقيقة تغنيه عن أى وظيفة شرط أن يكون مبنياً على الصديق المطلق والرؤية الصافية للأشياء. إن الفن - القصصى بوجه خاص - إذا جانب الحياة صار شيئاً هامشياً لا قيمة حقيقية له، صار أشبه بالأحاجى والألغاز، محصول لا يستحق ما تبذره فى حلها من مجهود.

عرفت أن «الشكل» فى الفن الروائى قبوله مرهون بمدى ما يحتويه من تجربة حياتية تتصل بجوهر الحياة، حياة عامة الناس، عالم الأحاسيس والمشاعر، الجهد والعناء والشقاء. فإذا جاء العمل الفنى محتوياً على هذه الحياة المحسوسة الملموسة، فإن القارئ سيتقبل بمصدر رحب أن تتكلم الحيوانات والأشجار والأطيار، وأن ينطلق المارد من القمم بمجرد حكمة الأصبع على زر من الأزهار، وأن يبطش السلطان كل ليلة بامرأة، وأن يلتقى السندباد فى أسفاره ورحلاته كل هذا الكم الهائل من العجائب والغرائب.

يحضرنى بهذه المناسبة موضوع فى غاية من الطرافة والأهمية معاً، أرى من الواجب ذكره هنا. قرأته فى مجلة «الدوحة» القطرية منذ بضعة أعوام، وكان على هيئة تحقيق صحفى ثقافى مزود بالصور الفوتوغرافية من رحلة جنوبية عظيمة أشبه برحلة هابردال الذى أراد أن يثبت وصول الفراعنة القدامى إلى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط بواسطة قوارب مصنوعة من البردى، فقام بصنع قارب على النمط التاريخى الفرعونى نفسه، وقام بالرحلة مرتين، فى المرة الأولى تعرض للفشل لأسباب فنية، تلافاها فى المرة الثانية فتجعت الرحلة، وأثبت بالدليل القاطع صدق مقولته، ثم سجل تفاصيل هذه الرحلة فى كتاب نشرت دار المعارف ترجمة له فى سلسلة «اقرأ».



أما ذلك التحقيق الذى أعنيه، فإنه شىء من هذا القبيل. أحد المفتونين بكتاب (ألف ليلة وليلة) - وهو هولندى إن لم تخنى الذاكرة - وقع فى غرام السندباد البحرى، فأراد أن يختبر ما فيها من معلومات، وأن يتحقق من أشياء كثيرة أهمها: هل هذه الأماكن التى زارها السندباد من جزر وشواطئ ومرافق وبلدان موجودة بالفعل على الخريطة بالخطوط نفسها الموجودة فى السندباد؟ أو كان لها وجود ذات يوم؟ وهل المعلومات التى أوردها السندباد عن طرائق الحياة وأنواع العمل والمعاملات والطبائع والأجواء حقيقية أم أنها محض خيال ابتدعه الراوى الشعبى كيفما اتفق؟

حمل هذا الرحالة المغامر فكرة مشروعه المجنون هذا وطاف به على الشركات العالمية الكبرى المعنية بالأبحاث فى الجاهل والغابات والأماكن النائية. ولو أنه عرض فكرته هذه علينا نحن العرب أصحاب الكتاب للقى من العنت والسخرية ما يجعله يترب إلى الله توبة نصوحاً عن مثل هذه الأفكار الغرقاء. لكنه كان يدخرنا للعمل المناسب فى المرحلة التنفيذية للمشروع.

وجد بالفعل شركة تتحمس لتمويل مشروعه. أخذ يطوف بالبلاد العربية كلها بحثاً عن عمال و«صناعية» متخصصين فى صناعة السفن على الطرز القديمة. فلقى فى هذا أشد العناء،

لكنه وفق أخيراً في العثور على بعض العمال المهرة، فتقلهم على نفقته إلى الشاطئ العماني الذي اختاره ليتم فيه التصنيع ومنه تنطلق أولى الرحلات.

قدم للعمال نماذج لسفينة السندباد كما كانت في ذلك العصر بكل حذاويرها، بشرط أن يتم صناعتهما من المواد نفسها، الأخشاب نفسها الأشربة نفسها المجاديف نفسها، فنفذوها بكل دقة في شهر معدود حتى استوت قائمة على الميناء.

وكانت معه خطط الرحلات السبع مدونة بخطوة بخطوة، كل خطوة مصحوبة بمناظر ومشاهد معينة، حتى أحوال المياه وتقلبات الجو كانت مدونة في مذكراته الإضافية.

ثم تحركت سفينة السندباد ومن خلفها طاقم من سفن الإنقاذ والأبحاث متخذة أهبتها للتدخل في أية لحظة حرجية. لكن الرحلة تمت بسلامة الله، ليتأكد للسندباد المعاصر أن جميع ما ورد في رحلات السندباد من معلومات تاريخية وجغرافية واقتصادية واجتماعية وطبيعية إنما انطلقت من حقائق، وأن الخيال لم يلعب فيها سوى دور الحكمة والتشويق.

من هنا يتضح لنا - كما سبق أن قلت حينما نقلت هذا الموضوع إلى مقال الأسبوعي بمجلة «الإذاعة والتلفزيون» - أن المعارف الواردة في كتاب (ألف ليلة وليلة) هي خبرات حقيقية استقاها الراوي من تجارب حياتية، فضلاً عن الكتب والمصادر التراثية الكثيرة. هذا أول درس عظيم تلقينه في الكتابة الروائية: ألا يكتب الكاتب إلا عن تجربة حقيقية وعن ناس يعرفهم حق المعرفة، وأن يتوخى الدقة والحرص ما أمكن في نقل أية معلومة، لأن معلومة واحدة مكدوبة - مهما ضؤل شأنها - تهدم بناءً درامياً مهما تميز بالرسوخ والإتقان.

نعود إلى ما سبق أن أشرت إليه آنفاً من تناسخ الأفكار والمشاعر والحكايا من بعضها البعض، دون أن يلغى بعضها البعض بل يثبت ويقوى بعضها البعض في تضافر وتمازج وتشابك واتحاد؛ من أجل الوصول إلى رؤية أوسع وأوضح للحياة.

إن حكايات (ألف ليلة وليلة) تشبه في نظري عذسات طبيب العيون حينما يجري على عينيك كشفاً لاختيار العدسة المناسبة لمدى ضعف بصرك. إنه يضع على عينيك إطار منظار فارغ من العدسات، ثم يضع فيه إحدى العدسات ويسألك عن الرؤية فتقول إنك رأيت الصنف الثاني للعلامات الدائرية، فيضع فوقها عدسة أخرى، فإذا انكشف الصنف الثالث يضع عدسة ثالثة ورابعة، هكذا تتسع الرؤية في عينك شيئاً فشيئاً حتى تتمكن من رؤية أدق العلامات.

تلك هي فكرة حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فكرة تواتر الحكايات، وتراصفها، وتراكبها، لكي تتسع الرؤية أمامك فتري أدق ما في الحياة من أشياء، وأدق ما في المشاعر من وجع.

ولربما تصور البعض أن (ألف ليلة وليلة) إن هي إلا مجموعة من الحكايات غير المترابطة، لا يجمعها سوى أن شخصية واحدة تخكيها كلها، هي شهرزاد.



وتبعا لهذا التصور الخاطى تكون «التيمة» الأساس هى «تيمة» السيدة التى تحكى لزوجها حكايات تستمعله بها ليؤجل قتلها، ولأنها «تيمة» مطاطة فإنها تتسع لمئات من الحكايات التى يمكن أن تملأ ألف ليلة.

وبناء عليه، فإن الكثيرين الذين أعادوا صياغتها للإذاعة والتليفزيون استباحوا لأنفسهم تأليف بعض حكايات على نسقها، وحشرها فى «التيمة» الفنية التى تحتمل - من وجهة نظرهم - المزيد من الحكايات المتنوعة. هكذا فعل أستاذنا طاهر أبو فاشا - وهو بالمناسبة أهم وأميز من كتبها حتى الآن كتابة معاصرة - حينما كان يعدها للإذاعة فى الستينيات، فلما استنفد أجمل حكاياتها بدأ فى وضع حكايات من تأليفه على نسقها، تتواءم مع الأوضاع السياسية الراهنة وتنعكس تناقضاتها وقضاياها.

أهذا ليست هذه هى «التيمة» الأساس فى حكايات (ألف ليلة وليلة). ومن ثم، فالحكايات ليست مجرد حكايات يمكن اختصارها أو استبدالها بحكايات أخرى حتى ولو كانت متشابهة وعلى النسق نفسه.

إنما «التيمة» الأساس هى وضعية المرأة فى المجتمع الشرقى الرجولى الصرف.

فلأنه مجتمع رجولى خالص، المرأة فيه مجرد متاع يمتلكه الرجل كما يمتلك الأشياء، يبيعها أو يشتريها كما الأشياء؛ فإن اتخاذها محورا فنيا مقدما لمجتمع كهذا، هو فى حد ذاته تيمة مثيرة : علاقة الرجل بالمرأة .

ترى، ما حجم الدهشة التى سأقابل بها إذا قلت الآن إن كتاب (ألف ليلة وليلة) موضوع لتمجيد المرأة والتكريس لحريتها ١٩..

أيا كان حجم الدهشة، فإن (ألف ليلة وليلة) هى فى حقيقة أمرها معزوفة درامية واسعة النطاق والمقامات من أجل تحرير المرأة بكل ما تحمله كلمة التحرير من معنى.

هذه ليست مجرد وجهة نظر أعظمها على هذا العمل اجتهداً متى فى التفسير أو التحليل؛ إنما هى التيمة الأساس فى العمل؛ هى حجر الأساس فى البناء الراوى، وهى أيضاً - بلغة دارسى النصوص المسرحية القدامى - المقدمة المنطقية التى يبلورها النص فى عدد كبير من الحكايات المختلفة المتنوعة، فى مختلف البيئات الاجتماعية، من القمة إلى القاع، من القصور إلى الأكواخ، مجتمع الملوك ومجتمع الصعاليك .. إلخ.

بما أن الحكايات كلها يتكون منها فى النهاية عمل فنى واحد، فإنه يحق لنا أن نعتبره رواية، رواية تتضمن عددا كبيرا من النصوص المكونة لعالم واحد متكامل.



تبدا الرواية على هذا النحو :

« الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه صلاة وسلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين . وبعد ، فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينجزر . فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين ، فمن تلك العبر والحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال . »

بعد هذه المقدمة الموجزة جدا ، التى استغرقت ستة أسطر فحسب ، نجيء أول حكاية بعنوان «حكاية الملك شهریار وأخيه الملك شاه زمان» . وهى الحكاية الأولى ، التى تم فيها وضع حجر الأساس فى هذا البناء الفذ .

موجز الحكاية أنه كان يوجد فى سالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين ، له ولدان ، أحدهما كبير والآخر صغير . وكانا بطلين ، وكان الكبير أفرس من الصغير ، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملك شهریار . وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم ، ولم يزل الأمر مستقيما فى بلادهما وكل واحد منهما فى مملكته حاكم عادل فى رعيته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح .

هكذا يقدمهما الراوى بنص عباراته . ونلمح فى هذه العبارات الإيحاء الواضح بأن صفو الحياة واستقرارها هذا سوف يتعرض بعد قليل لهزة عنيفة تكشف حقيقة الوضع ؛ إذ هو استقرار ظاهرى زائف ، قائم على الفرض بالقوة والرهبة والسلطان . وطالما أن الاستقرار غير مستتب بذاته – أى بالوسائل الطبيعية المؤدية إلى الاستقرار – فإنه لا يكون استقراراً مهما بلغت القوة الفارضية من جبروت وسلطان .



الاستقرار فى المملكتين – إذن – مفروض بالقوة والسلطان ، ليس بتوفير العدل والحرية حقاً ، بل بالقمع وإشاعة الرهبة والخوف . وبیت القصید فى الاستقرار ، وكل رموزه تتجمع فى صورة واحدة هى مخدع السلطان نفسه ، بیته ، حريمه . فمن لا يستطيع نشر العدل والحرية فى بیته بین حريمه لا يستطيع بالضرورة نشره بین شعبه ؛ تلك مقولة شعبية عربية عريقة يرددها رجل الشارع فى مصر باستمرار .

والمجتمع الذى يعامل المرأة باعتبارها أداة متعة للرجل ، ومجرد جارية ، و«أمة» ، تنعكس نظرتة المتخلفة هذه للمرأة على كل الأمور . فى هذا المجتمع بلغ الغرور بالرجل حداً خطيراً جعله يتصور أنه يستطيع لإحكام السيطرة بالقوة على المرأة ، وأنه هو المنوط بحماية شرفه منها ، شرفه هو ، أما شرفها هى ، فأمر لا يعنيه . وإذا كان هذا هو معتقد الرجل العادى ، فما بالك بالسلطان ؟ إن السلطان بقوة

جبروته، بحرسه وخلمه وحشمه، يضرب حول حريمه نطقاً حليدياً لا يتسرب منه الهواء، فلا يجدن فرصة للخيانة الزوجية. إنه نتاج مجتمع يفترض الخسة والخيانة في المرأة بادئ ذي بدء؛ فكأنها كائن من الدرجة السفلى؛ مع أن هذه النظرة الضيقة يدحضها وضع المرأة باعتبارها أما ومرية وزوجاً فاضلة، إلا أن النظرة الضيقة لا ترى هذا الجانب المشرق في المرأة. وتشيع في فلكلور هذا المجتمع وأديباته الشعبية مقولات خاطئة تحط من شأن المرأة كقولهم إنها خلقت من الضلع الأوج من آدم، أي أنها مجبولة على الانحراف والخيانة!

ولكن (ألف ليلة وليلة) تجيء لتفضح هذه المعتقدات الخاطئة، وتعرض الحقائق بقسوة وسخرية مريرة، لتدفع المجتمع الرجولي إلى تصحيح معتقداته، وتقويم علاقته بالمرأة، ومعاملتها باعتبارها النصف الأخطر من المجتمع، لها مثل ما للرجال من حقوق. على رأس هذه الحقوق إعطاؤها الحرية الشخصية كالرجل سواء بسواء، وتفويضها أمر نفسها وحماية شرفها بنفسها. أما سجنها فيدفعها إلى التمرد وممارسة الحرية الشخصية ولكن في السر، كأنها تنتقم لنفسها بالهزء ممن سجنوها وافترضوا فيها الدونية والخيانة. إنها ليست كائناتاً ضعيفاً كما يوحي شكلها ووضعها الاجتماعي الجائر، لا، إنها أقوى مما تتصور، والدليل القاطع على ذلك هو حجر الأساس في السطور الأولى من الحكاية الأولى، وتبلور معناه وتجليه في شخصية شهرزاد التي استطاعت أن ترد الملك الضال إلى الصواب.

فما حجر الأساس يا ترى؟

قلنا إن الاستقرار الزائف كان يشمل المملكتين، إلى أن حدث حادث عارض دمر كل هذا الاستقرار، وأشاع الاضطراب والخراب في المملكة، وسالت أنهار الدماء.



حدث أن اشتاق الملك شهریار لرؤية شقيقه الملك شاه زمان، فأرسل أحد وزرائه إلى أخيه في مملكته يلغى الرغبة السامية. فلم يسع الملك شاه زمان إلا التلبية من وقته، فجهز في الحال للسفر، وغادر قصره بصحبة الرسول. ولكنه بعد أن قطع من الطريق شوطاً طويلاً تذكر أنه نسي خزانة مقدسة أشبه بتميمة يتفاعل بها في سفره؛ فارتد عائداً لإحضارها وكان الليل قد بلغ منتصفه.

ما أن دخل قصره حتى فوجئ بزوجه راقدة في فراشه تعانق عبداً أسود من عبيد القصر يضاجعها. فأسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه:

«إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ١٢؟ ثم إنه استل سيفه وضرب عنق الاثنين، ومضى من وقته وساعته قاصداً بلاد أخيه الملك شهریار».

فرح أخوه برؤيته، وجلس يسامره، لكن الملك شاه زمان لم يكن في حال طيبة، ولم يشأ أن يذكر لأخيه شيئاً مما حدث، واكتفى بقوله إن في باطنه جرح [كلدا]. فأراد أخوه الملك شهریار أن

يسرى عنه، فعرض عليه أن يقوما معا برحلة للصيد والقنص ينسى فيها أحزانه. إلا أن مزاج الملك شاه زمان كان معتكراً تماماً، فاعتذر عن الرحلة بلباقة راجياً أخاه أن يقوم بالرحلة وحده ويتركه في القصر يستجم في هدوء يحتاجه. وبالفعل تركه الملك شهریار ومضى في رحلته:

«وكان في قصر الملك شهریار شبایک تطل على بستان أخيه، فصار ينظر منها جلباً للتسلية. فإذا به يرى باب القصر قد انفتح، وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً، وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية، وخطموا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة أخيه الملك تقول: يا مسمود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته، وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى، ولم يزلوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار» (ص ٦ ج ١).

خيانة جماعية أشبه بالنظاهرة. أرجو أن نلاحظها، لأنها تدل على تمرد جماعى أصيل ركب في سلوك الجوارى بحكم التربية الخاطفة وشيوع النظرة الضيقة للمرأة. وهن وإن كن في الظاهر خاضعات فإنهن لسن بحرارة.. منتهى السخرية من المجتمع المغلق القائم على الكبت والتحریم دون مبرر منطقی مفهوم. فالإنسان لا بد أن ينفس عن مكبوتاته بأى شكل وفى أى سبيل.

فلما شاهد الملك شاه زمان ما شاهد قال: والله إن بليتى أخف من هذه البلية. وقد هان ما نلته من القهر والغم وقال: «هذا أعظم مما جرى لى».

وإذا عاد أموره الملك شهریار من رحلة الصيد والقنص، لاحظ أن أخاه الملك شاه زمان قد ردت الدماء فى وجهه، وصار يأكل بشبهة بعد إقلال. فتعجب شهریار من ذلك وقال: «يا أخى، كنت أراك مصفر الوجه والآن قد رد إليك لونك فأخبرنى بحالك». فقال له شاه زمان: «أما تغير لوني فأذكره لك وأعف عني عن إخبارك برد لوني». قال: «أخبرنى أولاً بتغير لونك وضعفك حتى أسمعه».

فحكى له الملك شاه زمان قصة اكتشافه خيانة زوجته له مع العبد الأسود يوم مجيئه إليه، وكيف ضرب عنقيهما معاً، وكيف جاء إليه معتكر المزاج ضائق الصدر؛ فهذا سبب تغير لونه وضعفه. أما السبب فى رد لونه فطلب الإعفاء من ذكره.

فاستحلفه الملك شهریار وناشده الله إلا ما حكى له السبب، فنزل شاه زمان عند رغبته، وحكى له ما شاهده فى البستان صبيحة يوم سفره. فقال شهریار: «مرادى أن أنظر بمعنى». فقال له أخوه شاه زمان: «اجعل أنك مسافر للصيد والقنص واختفت عندى وأنت تشاهد ذلك وتحققه عينك».

فنادى الملك من ساعته بالسفر، فخرجت المساكن والخيام إلى ظاهر المدينة، وخرج الملك وجلس فى الخيام منبها على غلمانها ألا يدخل عليه أحد؛ ثم إنه تنكر وخرج خلسة إلى القصر



الذى فيه أخوه، وجلس فى الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان، فإذا بالجواري وسيدتهم قد دخلوا مع العبيد وفعلوا فعلتهم الشنيعة واستمروا كذلك إلى العصر.

طار عقل الملك شهریار من رأسه، وقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نساقر إلى حلال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا؟ فيكون موتنا خير من حياتنا».

فأجاباه لذلك. ثم خرجا من باب سرى ومضيا فى سفرة طويلة استمرت أياما وليالى، إلى أن وصلا إلى شجرة فى وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان. ثم إذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد تلك الموجة. فلما رآها ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، صارا ينظران ماذا يكون الخبر، وإذا بجنى طويل القائمة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، فطلع إلى البر وأتى الشجرة التى هما فرقهها، وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. نظر إليها الجنى قائلا:

— «يا سيدة الحرائر التى قد اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلا».

ثم وضع الجنى رأسه على ركبته واستغرق فى النوم. فرفعت الصبية رأسها إلى أعلى الشجرة فرأت الملكين وهما فوق تلك الشجرة؛ فرفعت رأس الجنى من فوق ركبته ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت. فقالا لهما بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر. فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبتت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة. فخافا ونزلا إليها. فقامت لهما وقالت: «أرصعا رصعاً عنيماً وإلا أبتة عليكما العفريت». فمن خوفهما قال الملك شهریار لأخيه الملك شاه زمان: «يا أخى إفعل ما أمرتك به». فقال: «لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى». وأخذا يتغامزان على نكاحها فقالت لهما: «مالى أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبتت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به: فلما فرغا قالت لهما: «قفاه». وأخرجت من جيبتها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمس مائة وسبحون خاتما، وقالت لهما:

— «أندرون ما هذه؟».

قالا لها: «لا ندري».

قالت لهما:

«أصبحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بى على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطيتنى خاتميكما أنتما الإثنين الآخرين».

فأعطياها من يديهما خاتمين. فقالت لهما:



«إن هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسى، ثم إنه وضعنى فى علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعلنى فى قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وليلعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء كما قال بعضهم:

لا تأمنن إلى النساء ولا تشق بهن ودهن
فرضاً لمن وسبـهـن معلق بفروجهن
ببـسـدين ودأ كـبـاذباً والفـر حـشـو لـيـابـهن
بحديث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
أو مسا ترى لـهـلـيس أعـسـج آدمـاً من أجـلـهن

قال الراوى: فلما سمعا منها هذا الكلام تسجبا غاية العجب وقالوا لبعضهما:

«إذا كان هذا عفريتاً وجرى له أعظم ما جرى لنا فهذا شيء يسلينا».

ثم إنهما انصرفا من ساعتها عنها ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره. ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد، وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكرة يزيل بكارتها ويقتلها من ليثها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهرت بهناتها ولم يبق فى تلك المدينة بنت تتحمل الوطء. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأنيه بنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفئت فلم يجد بنتاً فتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك. وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، الكبيرة اسمها شهزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة - طبعاً طبعاً - قد قرأت الكتب والتواريخ.. إلخ.. إلخ.

حجر الأساس فى (ألف ليلة وليلة) - إذن - هو قضية تحرير المرأة من العبودية المفروضة عليها بقانون جائر غاشم لا يرحم. ولعله أول عمل فى تاريخ الثقافة العربية يتناول هذا الموضوع الخطير بهذه الرؤية الفنية الواسعة. ولأنه عمل فى مضاد لثقافة المؤسسة الرسمية فكان لابد له أن يتخفى وراء ستار من التصويه حتى لا يصدم العقول المحافظة المتحجرة برؤية تتنافى وتتضاد مع المنظومة الثقافية الاجتماعية المسيطرة، المصرة على اعتبار المرأة «أمة» وجارية وأداة متعة فحسب.

غير أن اختلاف الرواة وضعف إدراكهم أحياناً، جعلهم يبالغون فى إظهار الجانب الغيبى من المرأة كأنه الموضوع الأصلى، كأن العمل يهدف إلى إظهار مدى انحلال المرأة ودونيتها، إلا أن التركيب الفنية، وحجر الأساس الذى قام عليه بناء العمل الفذ، هى التى حفظت للعمل غرضه النبيل، فالذى خان الملك ومرغ شرفه فى التراب امرأة، لكن الذى ارتفع بمستواه الثقافى والإنسانى فى النهاية كان أيضاً.. امرأة.

فيا لها من «سيمفونية» رعبية قامت على التكريس لمجد المرأة ورد اعتبارها، فى مهرجان درامى حافل بالأنس، متخم بالمعارف، زاهر بالمشاعر الإنسانية الفياضة.





أرض الليالى

سليمان فياض

تركية كانت جدتى. واسمها كان تركيًّا؛ صديقة (هل هذا الاسم هو مؤنث: صديق؟) موطنها المصرى الأول، كان فى الاسكندرية، كما حكّت هى لى. ولم يكن قد بقى لها من ذكرى تبوح بها لنا، نحن أحفادها الصغار، سوى أنها كانت تذهب إلى مدرسة، وتصدع تلا لتنزل منه، فتجد فجأة على مشط قدمها، فى كل صباح، ربّلا فضيا. وكانت الريلات تتجمع فى صندوقها كل يوم. وأخطأت جدتى، فباحت لعمها «حسن عبد الله» بسر الريال الفضى، فلامها، لأنها باحت بالسر، فلها صديق فى عمرها من الجنّ، وأكد لها أنها لن تحصل على أى ريال فضى من صديقها الجنى الذى لا تراه، ويراه، فى أى صباح. وقال لها إن صديقها الجنى كان يمشقها وإنه قد هجرها، وإن عليها أن تدعو الله، فى كل صباح، كيلا يؤذيها هذا الجنى. هل ترى هذا الجنى قد عاقبها، ففادرت شاطئ البحر والشجر، لتتزوج من جدى، أبى أمى؟ وتقع فى قريتنا معه، لتنجب له ثلاث بنات، وابنا (هل كانت تلك الحكاية حلما من أحلام الليالى؟)، وتنسى ذكرى راعيها وعمها الشاب، فلا تعرف حتى أنه صار عضواً بمجلس الشيوخ فى الأربعينيات، ولا تذكر عنه سوى اسمه، وتنسى معه: البحر، والشجر، والأهل، وتميش فى اغتراب روحى، جعلها شبه قعيدة لسمنتها، غارقة فى الصمت، والحزن، إلا حين ترانا نحن أحفادها الصغار، أو حين تأتينا مسكينة طالبة رُقْد، فتصنع لها بيدها كوبا من الليمون، وهى جالسة على سجادة، على حصير، وتسحب لأجلها قطعا معدنية من البراييز والريالات من تحت السجادة، وتطبق يد زائرنا عليها خفية، وهى تنظر فى شغل إلى الأرض!

جدتى رأها جدى، فى ليلة زفاف أختها، كان عربى الأسلاف من إلبوبيا، فارغ الطول، مستدير الوجه، يميل لونه إلى الشقرة، وتحمل أسرته لقب: الحبشى. هوبيا، وربما لم تهو هى،

وربما لم تره إلا في لحة. وكان يملك في قريتنا ثلاثين فدنا، وبيتنا من طابقين، بداخله فسحة، وفي أعلاه سطح به شراعة، تحيط به أربع غرف، وله شكمة يصعد إليها بأربع درجات، بها باب، هو مدخل الضيوف والزائرين إلى «مندرة» بيته. متى رأها جدي؟ وأين كان هذا الزفاف لأختها؟ لم أعرف ذلك قط، لأنني لم أسأل عنه. فقط، أؤكد أن أختها كانت فاحشة السواد، قصيرة القامة مغلغلة الشعر، على العكس منها هي البيضاء، مستديرة الوجه، ملونة العينين، مسترمة الشعر، لعلها كانت أختا لها من جارية أفريقية، بملك اليمين. وصارت الأختان متزوجتين من أخوين، في بيتين متجاورين، هما كل بيوت آل الحبشي. ولا أذكر أنهما كانتا تتزاوران، لا هما ولا الأخوان، المتنافسان، تنافس قابيل وهابيل. وإلى جدتي كانت تصل جنيهاً، في كل شهر، من عائد وقف بمدينة طنطا. ولجدي، فيما حكى لي أمي، كان أقارب بالمنصورة، يحملون اسم: آل الملا. كان لهم بيت بشارع عباس في الطابق الثالث، به حمام شهير، أعزب إلى نهاية عمره، وله ثلاث أختوات يقمن معه عانسات، فلا رجل يتقدم إليهن يليق بهن. كانت إحداهن اسمها «سنية»، وتقدم لها توفيق الحكيم في الأربعينيات، فسألت عن دخله، فقيل لها إنه صحفي، فقالت باستنكار: صحفي؟ وقيل لها إن دخله مائة جنيه، فسخرت قائلة: أنا أتزوج من صحفي، ودخله مائة جنيه فقط؟ والثانية كان اسمها: نبوة، وكان لها مظهر أميرة، وساهرة أبداً على أختها المخامى في صحوه ونومه ومأكله ومشربه. وتزوجت بعد أختها من صاحب كازينو شهير على نيل القاهرة. عرفت هذا البيت، حين مرضت أمي، وذهبت مع أبي إلى طبيب بالمنصورة، وزلنا ضيوفاً، أياماً، في هذا البيت. كان عمري ست سنوات، أو أكثر قليلاً، وكانت لي أخت اسمها زينب ولدت قبلي مئة، فمئحتها أبي اسمها، ودفنها في ركن بساحة البيت، وكانت أمي ترش عليها ماء في كل صباح، وتحترني من المشي فوق أرض هذا الركن، وكان لي أخ اسمه: رفعت، ومات بدوره وله من العمر عام ونصف في دور حصبة أصابه وأصابني، وبقيت بعده حيا بعين واحدة، فقد أخذت الحصبة معها حين رحلت عنى عيني الأخرى.



عند جدتي ذهبت أمي غاضبة من أبي ذات ليلة، وجلست ليلة لا تنسى مع جدتي، حتى غفوت برأسي، على فخذيها، ودفء موقد نحاس يشع بحراره ووجهه في غرفتها. ورائحة بخور الموقد تملأ أنفي، وكانت جدتي تحكي لنا، نحن أحفادها الصغار، من بنتين وحفيدين آخرين لزوجها، حكاية يوسف المسحور، وحبيبته الأميرة التي تسهر على البخور، لكي تعود الحياة إلى تشالته الحجري. كانت، فيما أذكر، فيما يبدو لي الآن، تحفظ حكاية يوسف المسحور بألفاظها العربية عن ظهر قلب، وكانت حين نستثيرها بالأسئلة، تنهرنا بألفاظ تركية. كانت تعرف التركية وتقرؤها لو وجدت ما تقرأه بها، وتكتبها، لو وجدت من تكتب له بالتركية، هكذا أكدت لي أمي، وكانت تقرأ ما يصل إلى يدها بالعربية، وما كان أندره في قريتنا في أوائل الثلاثينيات. والمعجب، أن بناتها الثلاث، لم يكن يقرآن أو يكتبن؛ كن ينتمين إلى أبيهن. وكان انتماءهن إليها انتماء يبولوچيا، واجتماعيا، في اللغات الخاصة، حين تهجر إحداهن بيت رجلها مغاضبة. كانت وحيدة جداً إلا من شرب الليمون، وفعل الخير، وإطارة بيت زوجها من مجلسها، في غرفتها. فلم تكن

تغادر هذه الغرفة، ذات النافذة الواحدة، شبه المظلمة نهارا - والسرير النحاسي ذى الأعمدة - الوائبة الضوء ليلا من مصباح جاز مغبر الزجاجية، والحصير الذى يملأ الفراغ الباقي من الجدار إلى الجدار، وفوقه أريكة للزائرات، وأحيانا لها، وقد قرئت فوقه سجادة للصلاة، لأذكر أنى رأيتها تصلى فوقها قط. وكان زوجها، جدى لأمى، قد كفّ بصره، حين سقط من منور السطح، وهو يطارد أمى وخالى، واخترق جسمه الضخم سلك شراع المنور، وسقط فى فسحة البيت، وارتطم رأسه بالأرض، ففقد بصره. وكان يجلس أبدا نهاره كله وليله فى ركن باب الزائرين على أريكة خشبية مزخرفة زخرفة شبكية ذات ساعدين، فوقها حصير، وتحتة وسادة بمساحتها، ولا يكاد يمر أحد أمامه من الحفاة، إلا وصاح لفوره: إئت مين. كان يراه من مجلسه، دون أن يبصره، يعرف مروره بإيقاع الضوء والظلمة أمام عينيه، كانت عيناه مفتوحتين، تبدوان سليميتين. وأقتر الآن أن عصبيهما البصريين كانا سليمين، وأن الشبكية وحدها هى التى تمزقت من سقطته. كان هو الآخر وحيدا فى مجتمعه اليومي، ولا أذكر قط متى كان ينام، ويغفو، ولا أذكر قط أنى رأيت به غرفة جدتى، ولربما كان يرقد على أريكة حيث قضى نهاره وشطرا من الليل، إلى أن ودعت جدتى الدنيا، وودع هو الدنيا، بعدها، فى العام نفسه.

ولربما كانت جدتى قد حكّت لنا، نحن أحفادها الصغار، حكايات أخرى من (الليالي) تركت آثارها فى أروحتنا، فابن أخ غير شقيق لأمى، حكى لنا ذات ليلة ونحن جلوس على سور قنطرة بترعة اللطمية، كيف أن جدنا هذا، الحاج إبراهيم الجبشى، قد عشقته جنية. وأخذته معها تحت الماء، حين كان يستحم بالترعة، بالقرب من هذه القنطرة، ومكث معها سنين، وأحب منها البنات والبنين، حتى فاض به الحنين إلى أهله من الإنس، فأعادته إلى بيته (انظر قصتى: «النداهة»). ولربما كانت هذه الحكايات، مع اكتشافى (ألف ليلة وليلة) بمجلداتها الأربعة (طبعة بولاق على ما اعتقد)، هى التى لفعت نظرى إلى خرافات القرية وأساطيرها، فى سنوات حياتى التالية بقرينتنا، ثم فى سنوات عمرى التالية، كهلا، وشيخا، فأخذت منها باعتبارها ذكريات، فى قصص (عطشان يا صبايا)، و«النداهة»، و«القرين» وفى إشارات وحكايات أخرى، مضمنة فى قصص عدة لى، سوى هذه القصص البارزة والواضحة. وأحس، فيما يبدو لى الآن، أن جو (الليالي)، وأساطير القرية وحكاياتها، وهى عندى الآن جزء غير مدون من (الليالي)، قد تركت بصماتها الدرامية والمأساوية فى تجارب قصصى، وعالمها، كيف؟ ذلك مجرد حلس آتى وتاهب.

فى غرفة نوم خالى: زكى - فلم يكن قد صار حاجا بعد، بسطح بيت جدتى لأمى، وكانت زوجة خالى الجميلة، ملونة المعنن، تطهو لآل البيت، بطابقه الأسفل - رأيت فى مصطبة نافذة هذه الغرفة كتابين، موضوعين باحترام، أذكرهما جيدا، كان أحدهما من أربعة مجلدات، وكان مكتوبا عليه: (ألف ليلة وليلة). وربما كان هذا الكتاب ملكا لجدتى، والكتاب الوحيد الذى حملته معها من الإسكندرية، حين تزوجت من جدى، وودعت البحر والشعر إلى الأبد، وحازه خالى منها يوما. والكتاب الآخر كان عنوانه كافيا لمصادرة أزهر هذه الأيام له، من بيت أى أحد يحوزه هو: (رجوع الشيخ إلى صباه). واعتدت، وقد صرت صبيبا، أن أصعد درج بيت جدتى إلى



هذه الغرفة وأن أسحب منها مجلداً من مجلدات (ألف ليلة وليلة)، وأخفتني به في ركن مضئ بغرفة مهجورة مجاورة، وأظلم أقرأ به حتى يأخذني التعب. وكانت أشعاره تشيرني وحكاياته تدفعني لأحكيها، بدوري، لجدتي حين أفرد بها، فتشهي، وتضحك، وتساألني، وقرأت ما به من شعر؟ ثم تقبلني، وتقول لي: لا تصدق ما بها من شعر. فأقول لها: إني لا أنهمه. لكن هذا الشعر كان يحرك في رجولة مبكرة. وربما بسببه، وبسبب (رجوع الشيخ)، وبلغت، وأنا طالب بالصف الأول بالمعهد الديني الابتدائي بالزقازيق، وعمرى ثلاث عشرة سنة ونصف بالتمام والكمال، حين رقدت بجانبى زائرة ليل. كنت طالباً، وكنت قد حفظت القرآن الكريم ونسيت في حفظي توالي آياته. وكانت الزائرة، مثل زائرات (ألف ليلة وليلة). كانت زوجاً لمربي حنطور، وكان لها أولاد من البنين والبنات بعدد سنوات زواجها، وكانت بالسة المظهر شاحبة الوجه، لا تخلو من مسحة شباب وجمال. وكانت تأتى زائرة حماتها، التي أسكن بغرفة بالسة تقابل غرفتها، وكانت الحماة قارحة العينين، تطلع وجهها الشديد السمرة وشفتيها المكتنزتين بحمرة فاقعة. كانت فارعة الطول، لا يخلو وجهها من إغراء مومس متقاعد، بعد أن ولّى شبابها، وانتهى بها المصير إلى بيع الرثجة، والجرجير، والبصل الأخضر، والفجل، والكراث البلدى، والليمون، أسفل كوبرى الحريرى، تثير فيها عجلات القطارات المارة فوقها، شمالاً أو جنوباً، الرغبة في السفر، والحنين إلى غرف الفنادق التى ينزل بها عمد القرى، وقرى النجر المتجولة بين أرياف الشرقية. فى تلك الليلة، عرفت مع زائرة الليل البلوغ، ومعنى أن أكون رجلاً، وأن تكون المرأة أنثى، وعرفت الجنين، ومشاعر اللذة، وتدفعت إلى رأسى وأنا ألثت بجوار تلك البالسة، فى دفء غامر، أشعار من (ألف ليلة وليلة)، ومشاهد من (رجوع الشيخ)، فيتعاقب فى روحي: الشعر والجنس، الرائحة الأنثوية والمشاهد العارمة، فأرغب من جديد فى الموت نشوة، حتى هجرت هذا المسكن بسرعة، خوفاً من هذا الموت. فقد صرت منذ تلك الليلة، أنا طالب الأزهر الغض، مكلفاً أسام الله، والملكين الحارسين، والملك الحاسب: حافظ وحفيظ، والرقيب المتيد.



لا أذكر أننى فرقت كثيراً بين شخص حكايات (ألف ليلة وليلة) وشخص الواقع الذى عشته فى قرى، ومدن: السبلاين، والزقازيق، والمنصورة، التى كنت أقیم بها شهوراً متصلة فى كل عام، أو سنوات متصلة. كان شخص الواقع يمثلون لى خيالات متحركة، تثير فى الرغبة لاكتشافها، ومعرفة عوالمها، فى البيت، وبين الأسرة، وفى الحل والسفر، وفى الأحداث القليلة المنتثرة، الزائفة حيناً، والمذوبة حيناً، فى دراما الحياة والحب الموت التى تحدث من حولي، كانت أجزاء لم تكتب بعد من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وامتداداً لها يحياها الناس، ولا يجد من يرويه. حتى الطائرات التى كانت تمرق فى سماء القرى والمدن، طائرات هتلر وتشيرل كانت جزءاً فى خيالى من هذا السيج، مع الحمامار، والبقرة، والخروف، والطيور، والفرشات، والحمالين والتجار، والباعة والصاغة، ورجال الدرك والعسس والخفراء، والقطارات وعجلات الحديد، والمطاط، حتى فى القرى الأخرى التى مررت بها زائراً مسافراً، ومتجولاً فضولياً، ومعسكرات الإنجليز فى الزقازيق

والقصاصيين والتل الكبير. لقد احتوتني حكايات (ألف ليلة وليلة) وامتدت غرايبها ومنهشاتها وعجائبها وطرائقها ورعياها وحبيها إلى كل شئ حولي، حتى في السكن الداخلي للمعهد الديني، والمساكن الفقيرة البائسة في أحياء الزقازيق، بين طلاب فقراء غالبا، وميسورين نادرا، حتى في عالم شيوخ المعممين بالمعهد الديني، وأرصفت القطارات الرائحة والغادية على محطاتها بالزقازيق. هل صرت مندبداً قصير الحيلة، يتجول دائرا حول نفسه حيث يقيم وينزل؟ ما أعرفه أنني منذ قرأت (ألف ليلة وليلة) في غرفة الخال، قد صرت فضوليا ومتفرجا، يراقب ويشاهد، ويختزن ولا يشارك إلا نادرا، وربما كان ذلك الفضول والتفرج هو الذي دفعني إلى طلب المزيد من حكايات (الليالي) في هذه القصص الأجنبية بروايات الجيب الشعبية المترجمة، ومجلدات المغامرات الاستبدادية لطهران، وروكاسبول، وباردليان وفوستا، ولستين متوالية ومتصلة، في الأربعينات، وهو الذي باعد روحي عن حب علوم الدين واللغة بالمعهد الديني، وجعلني شديد الميل إلى علوم الطبيعة والفلك المبسطة التي تتاح لي، فيها، فيما أظن، مفاتيح سر كامن من أسرار (الليالي). ولم أعرف أن قدر (الليالي) في أرض الليالي، أو أرض شبيهة بها، أعيش عليها وبين ناسها، سيدفعني دفعا، وبمقش شخصي ومجنون، لأمارس بدوري كتابة الليالي، يجعلني قاصا رغم أنني، وعاشقا لقراءة القصص، وصديقا للقصاصيين، ورواة الأخبار والأسمار والأساطير والخرافات والملاحم، يستهويه القص أكثر ألف مرة من الشعر والمسرح، ويرضيه أن يجد سواء، ممن لا يعرفهم، يشعرون مثله (الليالي)، ويؤثرون القص على كل شكل عده من أشكال الإبداع بالكلمة، فيشعرون بصداقة ما، لطف حسين في (أحلام شهرزاد)، وللحكيم في (القصر المسحور) و(شهرزاد)، وللخيمسي في صياغة (ألف ليلة وليلة)، ولسيد قطب في (الليلة الثانية بعد الألف)، في (المدينة المسحورة).



لقد حاول البعض محاكاة أسلوب (ألف ليلة) ولغتها، مثلما حاول آخرون محاكاة أسلوب كتاب عصر المماليك ولغة مؤرخيه، طلبا للتفرد والتميز، ناسين بعد الزمن بين لغة عصر طائر الرخ والعقاب ولغة عصر الطائفة وسفن القضاء، بين لغة عصر الفرسان ولغة عصر المدفعية. فروح (ألف ليلة) في القص هي القضية وليست اللغة، والتجارب الموازية لتجارب (ألف ليلة وليلة) هي القضية الأخرى وليس أسلوب (ألف ليلة وليلة)، أو لغة المتصوفة، والمقريزي، وابن إلياس، وابن تفرى بردى.

ولقد حاول البعض الإفادة من (ألف ليلة) باقتباس مقطع منها أو بالإشارة لشخصية أو موقف من شخص ومواقف حكاياتها، أو غيرها من تراثنا الشعبي والملمحي، ناسين أن (ألف ليلة وليلة) روح في الكاتب، إنسان يحيا ويمدح ينتج ويشعر، كما شجر الجميز، ليالي جديدة مختلفة الإيقاع والأنغام، لأنها مختلفة العصر. فهذه الروح هي التي تمنح الكاتب انتماء، في حياته وإبداعه، لأرض (ألف ليلة وليلة)، الممتدة من الهند، بل مما وراءها إلى المغرب الآن، وإلى الأندلس سابقا، هي التي تمنحه شرف أصالته ومحيته، وشرقيته، إنها بلغت جودة إبداعه ذروة ما متفردة، تكسبه الطعم، واللون، والرائحة، تشري بروح الزمان والمكان. وأحس، مع الدكتور حسين فوزي، أن ليالي

(ألف ليلة) هي ليلال هندية، وفارسية، وعربية، وأحترم مقولته في أن هذه الليالي قد وجدت «موتاجها» الأخير في مصر خاصة، في القرن الرابع عشر. ولقد ظلت هذه (الليالي) تجد إغراءاتها السارة في الامتداد بها على أيدي مبدعي القصص العظام في الشرق والغرب، بل وتجند تجسيداً لها بالفيلم السينمائي، والتمثيلات الإذاعية والتلفزيونية، والإبداعات المسرحية والقصصية، من قصص الليالي ذاتها؛ فلقد صارت الأرض بأسرها أرضاً لـ (الليالي).

وليست (الليالي)، عندى، أساطير وغرافات، ابتكرها كلها الخيال البشرى الشرقى؛ نهى عندى مثل الملاحم وقصص الأسفار، والأغاني، خيال تفجر من واقع، مواقف وأحداثاً وشخصاء، في أرض لا يزال أهلها يعيشون في العصر الوسيط برغم كل التكنولوجيات، كتفسيرات غيبية وفنية لما يعجز الناس عن فهمه، وأحلام وآمال لما يرغبون في تحقيقه، وتجسيد فنى لمشاعر فردية وجمعية محببة، تعاني من الشعور بالحصار والمعز والقهر، والإحساس بالسخرية، وانفصال الرعاية عن الرعايا، وغربة الأنظمة عن شعوبها، والأقدار الاجتماعية المسلطة كالسيوف، تظن قدراً من الغيب، أو قدراً من أقدار الطبيعة. ولتحاول أن تربط بين مغامرات السندباد وعبد الله البرى والبحرى، ومغامرات الجواسيس ورجال المباحث والاستخبارات، بين حكايات الرحالة في البر والبحر، وحكايات (الليالي) في البر والبحر.

*

قرئنا اسمها: برهمثوس، اسم قيل في تفسيره: إنه كان في الأصل: طوش لإبراهيم، فظننتها، قرئتي، تنسب إلى جدى لأمى، وقال جمال حمدان، في الجزء الأخير من موسوعته (شخصية مصر): إنه اسم فرعونى من أسماء البلاد الفرعونية التى تزال باقية إلى يومنا على أرض مصر، قرية كانت، ولا تزال، حتى بعد أموال النفط، التى عاد بها إليها، كما السندباد، المختبرون من أهلها، أرضاً لـ (الليالي)، ولأساطير وغرافات خاصة بها، موازية لحكايات (الليالي)، في وهمى. قرية من قرى بحرى، حيث تروج (الليالي) بقدر ما تروج الملاحم العربية بين قبائل الصعيد، وقبائل الصحراء الشرقية والغربية، وتروج معها الشعر العامى، والرجل الشمعى، والموال الشمعى، فقد صارت عائلات بحرى عائلات كبيرة، وأسراً صغيرة، مثل جزر النيل.



هل كانت (الليالي) ثمرة لوجود المدائن والحواضر القديمة الشرقية، ومغامرات بنيتها في البر والبحر، ومشاهدات تجارها ورحلاتها، بقدر ما كانت الملاحم ثمرة لحبوات الصحارى والخيام وعصر الفرسان؛ ذلك سؤال لم أقرأ عنه إجابة، منذ سهر القلماوى إلى محمد بدوى.



شهادة بخصوص علاقتي بحكايات الف ليلة وليلة

عبد الرحمن نهمي

رصد المؤثر في الأدب وتقييم تأثيره مهمة النقد لا مهمة الإبداع؛ فكثيرا ما يكون المؤثر خفيا على الكاتب، حتى إنه لينكره إن لفته إليه ناقد. ولقد قرأت أكثر من مرة نقدا لبعض قصصى يؤكد فيه الناقد أنني متأثر فى ناحية معينة برواى من الغرب لم أسمع باسمه من قبل. وهذا لا يعنى أن الناقد قد جانبه الصواب، وإنما يعنى أنني تأثرت بهذا الرواى دون أن أدري، إما عن طريق كاتب آخر متأثر به، فانتقل إلى أثره دون أن أسمع باسم المؤثر الأول، وإما عن طريق الاتصال بحمله منقولا، أو مقتبسا، فى فيلم سينمائي شاهدته دون أن أهتم باسم المؤلف، وإما عن طرق أخرى كثيرة ليس هنا مجال إحصائها. وخلاصة الأمر، أن رصد تأثري بـ (ألف ليلة) وتقييم هذا التأثير ليس من مهمتى. وكل ما أستطيعه فى هذه الشهادة هو أن أسترجع علاقتى بها منذ النشأة الأولى - نشأتى أنا طبعاً لا نشأة (ألف ليلة) - ثم أنظر فى الأعمال التى كتبتها مفيدا منها عن قصد وتعمد، فالإنادة غير المقصودة أو غير المباشرة أخفى من أن أتوصل إليها إلا إذا انتقلت من مقعد الكاتب إلى مقعد الناقد، وهذا شئ لا خير فيه لى ولا للنقد، على السواء.

(١)

عندما اكتشفت أن القراءة شئ شديد الإمتاع، وكنت فى العاشرة من عمري، لم تكن (ألف ليلة) قد دخلت دائرة الأدب المحترم بعد، إذ كانت هى والسير الشعبية فى تلك الأيام كتبها خاصة بالعامية، ولا يلقى أن يقتنيها المتأدبون، أو يبيعوا لأبنائهم فرصة قراءتها، صونا للغتهم من الترخص واللحن، ولخيالهم من الشطط مع الخرافات والأساطير. وعلى هذا، لم يكن كتاب (ألف ليلة) من

الكتب التى تضمها مكتبة أبى التى كان أكثرها فى الدين والتاريخ والأدب القديم؛ فلم تنهيا لى قراءتها فى فترة تكويش الشفانى والفنى. وحتى حين أتيح لى أن أقضى إجازة صيفية فى قربتنا، ووجدت عند واحد من أقاربى مكتبة زاخرة بالروايات، لم تكن حكايات (ألف ليلة) من بينها؛ إذ كانت كلها سلاسل روايات روكامبول وفانتوماس وسنكلير وبارديان وفوستا، وهى روايات بوليسية لم يسمح بها أبناء الجيل الحالى، غليظة الذوق، سقيمة الخيال، ساذجة البناء، غريبة الأفكار، إن كان فيها أفكار على الإطلاق.

خلاصة الأمر، مرة ثانية، أننى لم أقرأ (ألف ليلة) فى فترة التكوين.

ولكن هذا لا يعنى أننى لم أعرفها ولم أتأثر بها، غير أن هذه المعرفة وهذا التأثير كانا عن طريق الحكايات (الحواديت) التى لا أنك فى أن أمى وإخوتى وأخواتى كانوا يحكون لى الكثير منها قبل النوم. فقد سمعت منهم، بعد أن أصبحت كاتباً، أننى فى طفولتى كنت لمحسناً ملحفاً فى طلب الحوادث ليلاً ونهاراً. وأذكر أننى فى هذه المرحلة أعرف علاء الدين ومصباحه السحري، وأعرف خاتم سليمان، وأعرف حكاية معروف الإسكافى. وكانت معرفتى بهم معرفة شفوية عن طريق سماع «الحواديت»، وهذه المعرفة الشفهية لا تقل أهمية - إن لم تكن تزيد - عن المعرفة البصرية عن طريق القراءة، فقد كانت أجواء (ألف ليلة) الأسطورية تنصب فى وجدانى أصواتاً منغممة أو ممثلة، تثير خيالى وتشحنه بصورة أوسع وأغزر مما تثيره الحروف المطبوعة السماء، فإذا أضفت إلى هذا أن اللغة الشفهية كانت متفتحة؛ بحيث تمتع السامع الطفل - الذى هو أنا - وتهدئ أعصابه لينام، أدركت مدى تأثير المعرفة الشفهية، وأنها تفوق فى نظرى المعرفة عن طريق القراءة. وكان من يحكون لى الحوادث يختارون منها ما يناسب فهمى ولا يفسد ذوقى، فلم أسمع عن أحمد الزنف ودليلة المحسنة أو عن قصص الفحش والمهر، إلا حين قرأت فى (ألف ليلة) بعد تخرجى فى الجامعة، وأقول «قرأت فى»، ولا أقول قرأت (ألف ليلة)، لأننى أعتقد أننى لم أقرأها كلها حتى اليوم بالرغم من أن نسختها الصغرى فى مكتبتى من زمان.

وخلاصة الأمر مرة ثالثة هو أننى عرفت (ألف ليلة) وتأثرت بها خيالاً وأحداثاً وحركة، دون أن أتأثر بها لغة وأسلوب بناء.



فإذا أردت أن أتكلم عن صلتى بـ (ألف ليلة) عن طريق القراءة، أذكر أن أول قراءة فيها كانت باللغة الإنجليزية لا العربية، فقد كان مقرراً على للدراسة فى الثالثة أو الرابعة الابتدائية - لا أذكر تماماً - رواية إنجليزية عنوانها (Sindbad The Sailor)، كما كان فى أحد الكتب التى تتعلم فيها الإنجليزية قصة عنوانها (Aladdin and The Magic Lamp). ولا يتعجب أبناء الجيل الحالى لهذا، فقد كنا فى ثلاثينيات هذا القرن ندرس، فى المدارس الابتدائية العادية، اللغة الإنجليزية دراسة مكشوفة تفوق ما يدرس اليوم فى المدارس الثانوية. وقل ما شئت عن أن هذا أسلوب استعماري، أو غزو فكري، فقد ذهب الاستعمار وبقيت لجيلى هذه اللغة نافذة مفتوحة باتساع على الثقافة الغربية،

وهي نافذة موصدة - إلا على المتخصصين في الأدب الإنجليزي - أمام أبناء الأجيال التالية لجيلنا. ولعل في هذه الحقيقة ما يفسر قول محمد عناني في دراسة كتبها لإحدى قصص الترجمة إلى الإنجليزية:

«الملاحظة الغربية أن بعض أعضاء الجمعية الأدبية (وأنا منهم) كانوا أكثر متابعة وفهما للأدب الغربي من كثير من المتخصصين في الأدب الفرنسي أو الإنجليزي، بل إن من بينهم مترجمين وصلوا لأعلى مستوى، ولكن جلورهم العميقة الضاربة في أعماق الثقافة العربية، واحترامهم لها، جعلتهم بمنأى عن الاتهام بالارتواء في أحضان الثقافات الأجنبية أو أن يكونوا من دعاة التغريب».

أعود إلى علاقتي بـ (ألف ليلة) فأقول إنني ما كدت أشب عن الطوق حتى كانت قد انتقلت من أدب العامة إلى أدب ذوى الجباه العالية، وقد بدأ هذا بمسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم - أعتقد أنها ظهرت سنة ١٩٣٥ - ثم تتابعت بعض الأعمال القيمة التي اسلمتها أو استغلت بناءها، ولا يحضرني الآن إلا (أحلام شهرزاد) لطلح حسين - وكانت أول عدد في سلسلة «أقرأ» التي صدرت سنة ١٩٤٠ أو ٤١ - كذلك مسرحية لباكتير، ثم قصة اشترك فيها طلح حسين وتوفيق الحكيم اسمها (القصر المسحور). وعندما التحقت بكلية الآداب في منتصف أربعينيات القرن، كانت سهر القلماوى - متعها الله بالصحة - قد أعدت رسائلها العلمية عن (ألف ليلة). فكان هذا درساً عملياً لى علمنى أن الأدب ليس مجرد لغة - مع أن اللغة أداته كما تعرف - وأحسب أن هذا الدرس المبكر - مع تجارب وأفكار أخرى غيره - كان وراء اللغة التي حرصت فيما بعد على اتخاذها أداة للتمييز القصصى. فمع أنني أحسن سبك اللغة وتجميلها وإضفاء الوقار عليها، فإننى كنت أقوى استناداً إلى طراقة الخيال والفكرة وحيوية الشخصية فى أهم ما كتبت من قصص. بل إننى حاولت فى صدر شبائى الأدبى أن أصل إلى اللغة الثالثة التى أرسى توفيق الحكيم دعائمها فى مسرحية (الصفقة) فيما بعد، وهى اللغة التى يمكن أن تنطقها فصيح دون غلط، ويمكن أن تنطقها عامية دون إسفاف، فقد جربت هذه اللغة، ولكننى لم أؤصلها كما أوصلها توفيق الحكيم. فمن ناحية، كانت تجربتى فى قصة قصيرة جداً (ثلاث صفحات) اسمها «على الله» لا فى نسج كبير معقد مثل مسرحية (الصفقة)، ومن ناحية ثانية - وهى الأهم - أن مصححي جريدة «الجمهورية» قد تدخلوا، مشكورين، ففصحوا - أو قفروا - لغة قصتى، مع أن عبد الحميد يونس الذى كان مشرفاً على الصفحة الأدبية فى منتصف الخمسينيات، قد صرّ القصة المنشورة بمقدمة طويلة نسبياً - لعلها أطول من القصة نفسها - تحدث فيها عن هذه التجربة وأبرز خصائصها اللغوية بالتفصيل. فكانت مهزلة، ضحكنا لها كثيراً - هو وأنا - أن نظهر قصة موهلة فى التفاسيح مع مقدمة من أستاذ أدب جامعى له قدره ومكانته، وبين الاثنين مثل ما بين وجهي سعيد أبى بكر وأنور وجدى، رحم الله الجميع.



خلاصة الأمر، للمرة الرابعة، أن أعمال هؤلاء الكبار (توفيق وعله وباكثير وسهير) عندما نقلت حكايات (ألف ليلة) من سمر العامة إلى أدب الخاصة، وجهتني إلى فهم للعلاقة بين القصة واللغة مختلف عما كان شائعاً قبلها، حتى إنني كتبت دراسة في مجلة «الشهر» التي أصدرها الصديق سعد الدين وهبة في أوائل الستينيات، حاولت فيها أن أثبت أن لغة القصة هي الأحداث لا الألفاظ، وأن الألفاظ ليست غير وسيط لنقل الأحداث من الكاتب إلى القارئ. وقد يكون في هذا الرأي إسراف في إنكار أهمية اللغة الجميلة في الفن القصصي، ولكنني هنا أرصد أثراً لـ (ألف ليلة) ولا أقيّمه.

هذه علاقتي بـ (ألف ليلة) منذ النشأة الأولى حتى نشرت أول قصة لي سنة ١٩٥٣ في مجلة «الثقافة»، وكانت بعنوان «سلم العبيد»، وناولها كما سنرى فيما بعد مستلهم من (ألف ليلة).

والخص ما وضعت يدى عليه من تأثير (ألف ليلة) فيّ، وهو:

- ١- جو (ألف ليلة) الأسطوري اتصب في وجداني منذ الطفولة عن طريق الحوادث.
- ٢- لغة (ألف ليلة) علمتني أن أهم عناصر الفن الروائي ليس اللغة، مع أن اللغة أداته.

وليس في هذا التلخيص حجراً على النقد، وإذا قدر لأعمالي أن تعيش ويتناولها النقاد، فقد يجدون تأثيرات غير هذين الأثرين؛ لم تخطر على بالي، أو قد يتكبرون هذين الأثرين؛ فهم أقدر مني على تتبع الأثر والمؤثر، وهذا على كل حال عملهم لا عملي.

(ب)

وإذا انتقلت إلى الجزء الثاني من شهادتي، وهو النظر في الأعمال التي كتبتها مستلهماً (ألف ليلة) أو مفيداً منها بطريقة مباشرة، فأمامي الآن ثلاثة أعمال هي:

- ١- «سلم العبيد»
- ٢- «تاريخ حياة صنم»
- ٣- «رحلات السندباد السبع»

وقد تكون لي أعمال أخرى، خاصة في الإذاعة المسموعة والمرئية، ولكنني لا أذكرها الآن، فلا أقصر إذن على النظر في هذه الأعمال الثلاثة، وأقول بدءاً إن القصتين الأوليين قد استلهمت بناءً عليهما، وربما أسلو بهما أيضاً، من قصة (أحلام شهر زاد) لطه حسين لا من (ألف ليلة) نفسها مثل العمل الثالث، ودافني إلى كتابتهما على هذه الصورة لم يكن الفن بقدر ما كان الخوف من السجن، كما سيتضح من الحديث عن كل قصة.



١ - «سلم العبيد»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: ماذا يحدث عندما يخسر الملك - أى ملك - حب شعبه وولاء حكومته وحاشيته، فلا يتبقى له إلا الجيش والشرطة؟.. أما حكايتها فمن ملك شهنشوى أحقق رأى حلمه أحقق وشجعه وزير أحقق على محاولة تحقيقه، فاصططحه مع حاشيته وجلاده وخرج إلى الصحراء باحثاً عن الحلم، ودفعته الحاجة فى الطريق إلى النزول من فوق جبل عال، فقصحه وزيره بقتل موكب العبيد الذين يحملون متاعه وطعامه، واتخاذ أجسادهم سلماً ينزلون عليه. ولما نفذ الجلاذ أمره اكتشف أن السلم يحتاج إلى أجساد أخرى حتى يصل إلى الوادى، ومرة أخرى ضحى بالحاشية ليكمل بهم السلم، ثم ضحى بالوزير نفسه ليكون جسده آخر درجة فى السلم يصل بها إلى قاع الهاوية. وعندئذ لم يبق معه إلا الجلاذ حامل السيف والسوط، فعندما أمره بتنفيذ أمر جديد من أوامره الحمقاء قال له، ما معناه: نعم يا حبيبي ١؟.. ٢؟.. طيب تعال!.. ورفع السوط والسيف فى يديه، وشهدت الصحراء ملكاً يجرى وتخلفه عبد يشتبه ويفرقع بالسوط فى قفاه.

هذه القصة كتبتها فى عشرة أيام، تبدأ من ليلة ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢. وأظن هذا التاريخ، بالإضافة إلى فكرة القصة، يقدمان التفسير الواضح لاختفائي خلف رموز (ألف ليلة وليلة) حتى لا أسجن ستة شهور، وهى العقوبة التى كانت مقررة للعيب فى اللوات الملكية. ومع كل هذه الاحتياطات، فإنتى لم أبسر على نشر القصة إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو.

٢ - «تاريخ حياة صمم»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: هل يمكن أن يصمم الإنسان الشريف أمام إغراء الثروة والسلطة؟.. وحكايتها أن شاباً شريفاً رأى فتاة فأحبها وتبعها فى سفر طويل إلى بلدها؛ حيث اكتشف أنه لا يستطيع أن يتزوجها لأنها مقدسة، أى موقوفة لتقدم قربانا لإله دموى تعبد به البلدة، وتفوده الأحداث إلى أن يقتل كبير الكهنة ليمنع إحراقها فى النار المقدسة. ولكن قتله لكبير الكهنة كان علامة على أنه هو الإله شخصياً - أو هكذا أوهمه الكهنة - فسلموه كنوز المعبد ورفعوه إليها للناس، فكان أول أمر أصدره هو إحراق حبيبه قربانا له فى حفل تنصيبه.

والقصة كما هو واضح ترصد تحول قائد الثورة من ثائر يحب مصر إلى رئيس يحكم مصر حكماً مطلقاً. وقد كتبته انعكاساً للصراعات السياسية التى شهدتها مصر وانتهت بالقضاء على الديمقراطية فى سنة ١٩٥٤. وأعتقد أننى بدأت كتابتها فى منتصف سنة ٥٣، ولكن تطور الأحداث ضد الديمقراطية جعلنى أتركها ناقصة، ولكنى عدت إليها عدة مرات حتى أنتممتها، ولا أذكر متى انتهيت منها تماماً، ولكنها نشرت فى مجلة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٥٧، فلا بد أننى أنتممتها قبل هذا التاريخ.



هاتان هما القصتان الأوليان اللتان استعنت فيهما ببناء (ألف ليلة)، وإن كان طه حسين هو الذى لفتنى إليه فى (أحلام شهر زاد). ولم يكن دافعى فنيا بل كان الخوف كما ذكرت. وقد يؤخذ هذا الخوف على من لم يعيش تلك الأيام، ولكننى هنا أرصد ولا أقيم، ثم إننى أؤمن بأن مهمة الأديب هى أن يكتب لا أن يدخل السجن، فهذه مهمة الزعيم، وأنا والحمد لله لست زعيما وما أحببت يوما أن أكونه.

رحلات السندباد السبع:

وهى مجموعة من القصص تحكى كل منها رحلة من رحلات السندباد. وقد كتبت منها أربعاً نشرت فى كتاب ثم أملت الفكرة فلم أتمها حتى اليوم، وربما أتممتها فيما بعد... من يدري...؟

وقد استلهمت القصص من حكايات (ألف ليلة) ولكن بطريقة معكوسة. وكنت قد قرأت (ألف ليلة)، أو قرأت فى (ألف ليلة)، فلم يعجبني أن يحل أبطالها مشاكلهم بالصدفة أو بالعشور على طلسمات تمكنهم من توظيف قوى خفية مثل خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين. ومع أننى كاتب أخاف السجن ولا أحب أن أكون زعيما مناضلا، فإننى أؤمن بأن للأدب رسالة، هى - باختصار - أن تنهذ الإنسان إنسانية، سواء فى مشاعره أو فى أفكاره أو فى أهدافه أو حتى فى مجرد وجوده على ظهر الأرض. والصدقة والسحر - رغم جمالهما فى الحكى - تنقصان من إنسانية الإنسان وتحولانه إلى آلة للمصادفة أو للقوى الخفية. وتاريخ الإنسان - فيما يخلو إلى - ليس سوى سلسلة من المحاولات للوصول إلى هذه الغاية، وهى زيادة إنسانية الإنسان. وتتبع حلقات هذا التاريخ: من مرحلة جمع الثمار (وهى الرحلة الثانية من رحلات السندباد) إلى مرحلة السحر وعبادة الطبيعة (وهى الرحلة الثالثة) إلى مرحلة نشوء الإمبراطوريات (وهى الرحلة الرابعة)، فوجدتها تؤيد فكرتى عن معنى التاريخ. وكان فى نيتى أن أكتب الرحلة الخامسة وهى عن عصر الفلاسفة، والسادسة وهى عن عصر الأديان الموحدة، والسابعة وهى عن عصر العلم والتكنولوجيا الذى نعيشه الآن. ولكننى لم أستم فى الكتابة، وفتر حماسى للفكرة، أو قل شغلتنى عنها قضايا أكثر مباشرة أو أكثر اتصالا بحياتى الشخصية، فتوقفت الرحلات عند الحلقة الرابعة، كما ذكرت.



واختيارى شخصية السندباد - دون أية شخصية أخرى من شخصيات (ألف ليلة)، وفيها شخصيات أكثر خصوبة من الناحية القصصية - يرجع إلى أنه أكثرها ملائمة للفكرة، فالرحلات متعددة ومنفصلة، وهو الذى يحكى، مما يتيح لى - باعتبارى كاتباً - أن أوقف للشرح والتعليق، ثم إنه أكثر هذه الشخصيات شهرة فى الشرق والغرب على السواء، وهو أيضا - وهذا مهم جدا - كان أكثر شخصيات (ألف ليلة) تعرضا لظلم شهر زاد وهى تحكى عنه، وقد شغل رفع هذا الظلم عنه مقدمة الرحلات، وهى نفسها قصة، ثم شغل إظهاره مناضلا ومكافحا لا يعتمد على الصدفة أو السحر، الرحلة الأولى.

ومن الطبيعي أن استغلالي شخصية السندباد كي أحمله هذا التفسير للتاريخ، قد اقتضى مني أن أركن حكايات رحلاته الأصلية جانباً، وأن أؤلف له رحلات جديدة تماماً، لا تمت إلى (ألف ليلة) بصلة. فهل وفقت...؟ لست أدري. ولكن هذا ليس موضوعي؛ فموضوعي شهادة، أما الحكم فعمل النقاد.

وبعد، فهذه شهادتي، وأرجو أن تكون صادقة جدية بالأطمئنان إليها والاعتزاز بها، حتى أضممها إلى الشهاداتين الوحيدتين، من بين ما أحمل من عشرات الشهادات، اللتين أطمئن إلى صديقتهما وجدارتهما بالاحترام؛ وهما شهادة الميلاد، وشهادة ألا إله إلا الله.





عالم ساحر.. ولكن..

محمد أبو العلا سلاموني

* (ألف ليلة وليلة) ذلك العالم الساحر الجميل الذى ألهب خيال المفكرين والأدباء وأثار وجدان الخاصة والدعماء. ورغم ذلك، فإن لمة ما حال بينى وبين هذا العالم الأسر الأخاذ، لا لشيء إلا لأننى تمنعته بالفكر والنقد وليس بالخيال والوجدان، فقد شعرت إزاءه بصدمة أصابت رومانستى فى مقتل، وصدمت مثالىتى دون رافة أو رحمة. فجأة وجدتنى أمام ملك يقال له «الملك السعيد ذو رأى الرشيد» يقتصب العذارى اللاتى لا ذنب لهن، ثم يقتلهن لا لشيء إلا لأن زوجة العاهرة كانت تخونه مع عبد من عبيده، فما كان بملك سعيد ولا صاحب رأى رشيد، بل كان جباراً جهولاً وشهوانياً مهولاً. ذلك هو المدخل الدموى لهذا العالم الساحر الجميل. ترى هل هذا هو المظهر ومن بعده ندخل فردوس المخلود؟ ليكن ذلك كذلك، فأى عالم ممتع وخالد هذا؟ إن المتمنع فى عالم (ألف ليلة وليلة) سوف يجده عالماً مليئاً بأشنع نزعتين فى عالم الإنسان: شهوة السلطة وشهوة الجنس، وهما من أبرز النزعات التى سيطرت على مجتمعاتنا الشرقية، ولعلهما كانتا من أسباب تخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة. حتى الآن.

* إن شهوة السلطة التى استبدت بحكامنا وسلطينا وملوكنا ورؤسائنا وولاة أمورنا، ظلت جائمة على صدورنا منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.. أو بالتحديد منذ قيام السلطة الأموية على الملك العضوض حتى حرب السلطة فى اليمن السعيد الذى لم يعد سعيداً فى أيامنا هذه.

وماذا كانت النتيجة..؟ المزيد من التخلف والتمزق والاستبداد والسقوط.

* كذلك، فإن شهوة الجنس قد أخذت بثلابينا واستبدت بتفكيرنا ووجداننا، منذ أن صرح لنا بتعدد الزوجات والاستمتاع بما ملكت أيدينا من الجوارى والغلمان.. وحتى آخر الفتاوى من «الجماعات المتأسلمة» التي صرحت بارتداد الزوج ليمكن لآخر من مضاجعة زوجته فى اليوم التالى، بل وفى الساعة نفسها بغض النظر عن العدة المقررة.. وأيضاً السباحة الجنسية التى تأتى بشيوخ النفط لقضاء ليالى (ألف ليلة وليلة) الحمراء بالزواج المؤقت أو بزواج المتعة أو باستئجار الغواوى فى فنادق العواصم العربية والأوروبية أو شققها المفروشة. ولعل القصص والحوادث التى شحى فى هذا الشأن تعتبر أكثر إثارة وعجبا من قصص (ألف ليلة وليلة) القديمة التى تستهل أحداها بهذا القول:

«ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة.. ليلاليا غرام فى غرام، حب وعشق وهيام.. إلخ»

* ولكن لننظر كيف نظر الآخرون إلى ليالى (ألف ليلة) بالمقارنة لنظرتنا نحن إليها. لقد أدهشتهم حكاياتها العجيبة، فقد أثارت فيهم أسعى ما فى الإنسان من نوازع الخيال والوجدان والابتكار والإبداع، بينما لم تثر فينا نحن سوى نوازع الشهوة والاستبداد، تماما كما يحدث الآن حينما طلع علينا البث الفضائى، فلم نر فيه إلا أسوأ ما فيه من إثارة للغرائز الحسية ونوازع الاستبداد والعنف. هذا هو حالنا مع (ألف ليلة وليلة).. هذا العالم الذى عبرت حكاياته عن حالنا مع الشهوة والاستبداد، ولم تتجاوز ذلك إلى الابتكار والإبداع الذى تتجاوزه الآخرون نباهة عنا نحن أصحاب الأقاصيص العجيبة والحكايات الغريبة.

* حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) باليساط السحرى والحصان الطائر الذى ينقلنا عبر السماء، بينما هم تتجاوزوه باختراع الطائرة والصاروخ والقمر الصناعى. حلمنا بارتداد البحار والمحيطات مع السندباد البحار فى رحلات لا معنى لها سوى المغامرة فى عالم الخيال والضيباب، بينما هم يجتازون بحر الظلمات ويكتشفون العالم الجديد ويدورون حول القارات والمحيطات.

حلمنا بالجوهرة السحرية التى نرى فيها ما يحدث فى أماكن بعيدة فاخترعوا هم أجهزة الراديو والتليفزيون وباتى وسائل الاتصال المذهلة التى نشاهد فيها ما يحدث فى الكواكب الأخرى وفى الفضاء الخارجى.

حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالمارد الذى يخرج من القمم والمغريت الذى يصنع المعجزات بخاتم سليمان والمصباح السحرى، واكتشفوا هم المارد المسمى بالطاقة الذرية والهيدروجينية التى تخرج من قمم الذرة فتصنع المزيد من المعجزات والخوارق.

قفزوا هم إلى ماوراء الأفق الراقد خلف الشمس، وانطلقوا يصنعون التقدم والمنجزات العلمية، بينما نحن نشغل أنفسنا بقضايا حجاب المرأة وعذاب القبر وإطلاق المحبة وتقصير الجلاب... إلخ.



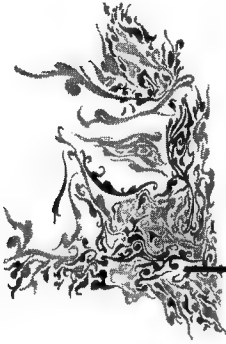
* إن (ألف ليلة وليلة) مرآة ناصعة لأحوالنا المزرية والمتخلفة نحن الشرقيين، وما ورد فيها من حكايات عن السلطة الفاشية والشهوة الجامحة ونواذر الجوارى والغلمان والعمارة والجنان، وغيرها من الحوادث العجيبة والقصص المظلمة الغريبة وحكايات الغرام والهيام هي نفسها التي مازالت قائمة في زماننا المعاصر، فما زال في زماننا الحكام المستبدون وما زالت شهواته الجسد هي شغلنا الشاغل لدرجة أننا أرغمنا نساءنا على العودة إلى عالم الحرملك والحريم والحجاب والتقاب، وأصبحت المرأة نتيجة شعورنا بالأزمة الجنسية مجرد عورة يجب إخفاؤها وعزلها عن أنشطة المجتمع. وهذا بدوره أدى إلى تجسيم المشكلة، فإخفاء المرأة وعزلها بكل السبل جعلنا منها تجسيدا لمفهوم الجنس في عين الرجال، وأدت سياسة التفرقة إلى ما كان يراد منه، فصار لا يخطر ببال الرجل شيء آخر بالنسبة إلى النساء إلا الجنس والمتعة.

* وكما كان عالم (ألف ليلة وليلة) يؤكد ظهور العمارة والجنان، فما زالت تسكن في أعماقنا الخرافات وتسيطر علينا الشعوب، وما زال الاعتقاد بظهور الجن وركوبهم بنى الإنسان في هذا الزمان، وما زالت تقام طقوس الزار والمشعوذين حتى بين المتعلمين، بل وصل الأمر إلى أن أنتج السينمائيون فيلما يمثل مثل مشهور عن عالم الجن يؤكد فيه حقيقة ظهور الجن وسيطرته على الإنسان بل تم إذاعته في التلفزيون بكل جرأة ودون تحفظ. علاوة على الكتب التي تتحدث عن عالم الجن وطريقة العلاج من مس الجن والشيطان التي تملأ الأرفف والمكتبات وأكشاك بالعي الجرائد والمجلات.

* لكل هذا، يبدو أنني لم أحاول أو أفكر حتى الآن في أن أقرب من عالم (ألف ليلة وليلة) لأستلهم منه ما يعينني على الإبداع، رغم أنني لجأت إلى التاريخ والأساطير والحكايات والتراث الشعبي، وكتبت العديد من المسرحيات في هذا الخصوص، إلا أنني لم أفعل هذا مع عالم (ألف ليلة وليلة) اللهم إلا مسرحية للأطفال باسم (حسان أقوى من الجن)، استلهمت فيها قصة عفريت المصباح السحري الذي خرج لأحد الأطفال وأراد أن يستخدمه في علاج بعض المشاكل والسلبيات الاجتماعية، إلا أن العفريت ينجو تماما عن مواجهة السلبيات رغم ما لديه من إمكانيات خارقة، بغرض تأكيد أن إرادة الإنسان أقوى من قوة الجن في مواجهة مشاكل المجتمع.



ربما أكون قد تخاملت على عالم (ألف ليلة وليلة)، ولكن اعذرني، فما يحدث من منجزات علمية الآن يفوق بكثير كل ماورد في عالم (ألف ليلة وليلة) من خوارق وخيال، بالإضافة إلى أن مشاعرنا المحيطة تجاه ما يحدث الآن من سيطرة للفكر الرجعي تؤكد ضرورة أن نتطلع إلى الأمام في سبب، وننظر إلى الوراء في غضب.



ألف ليلة : ينبوع حي دائما

محمد البساطي

قرأت (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى عندما كنت شاباً. ولكنني شعرت، في هذه المرة، أن قراءتي هذه مجرد «قراءة أولى»، وأنتى سوف أعود إلى هذا العمل مرات أخرى . لقد أحسست أنها أكبر من أن يتم استيعابها في قراءة واحدة. لذا، عاودت قراءتها فيما بعد، وظلت كامنة داخلي، تستدعيني وأستدعيها، وأتوقف طويلاً عند مواطن السحر الغامضة فيها.

عندما بدأت الكتابة، وبدأت أكتشف عدداً من الجوانب الفنية في أعمال الآخرين، وأعمال التراث الإنساني بوجه عام، اكتشفت أن (ألف ليلة) ليست عملاً سهلاً، وأنها تتطوى على درجة من «الفنية» هائلة؛ على مستوى البناء والشخصيات والأجواء .. إلخ.

كان من أوجه متعتي المخالصة أن قرأت (ألف ليلة) مرة أخرى، وتيقنت من أنني لم أستوعبها استيعاباً كاملاً في القراءة الأولى، ثم تيقنت من أنها - شأن الأعمال العظيمة - قادرة على أن تجذب قارئها بين وقت وآخر، ليعيد قراءتها من جديد، في ضوء جديد.

هناك بعض القصص التي كتبتها قد تأثر، دون أن أعرف ذلك وقت كتابتها، ببعض حكايات (ألف ليلة). ثم هذا بشكل تلقائي، إذ لم أتعمد هذا. من ذلك، مثلاً، قصة «إث إث» (في مجموعتي «أحلام رجال قصر العمر»)، وتنهض هذه القصة على تناول شخصية صغير مشوه يقوم بتربيته أخوه الأكبر، فيحمله على كتفيه، ويصر على أن يحمله، حتى بعد أن يكبر ويصير حمله عبئاً. لقد اكتشفت، بعد الكتابة، أن هذه القصة مبنية على «حكاية السندباد» الذي يحمل «شيخ البحر» على كتفيه، ويعانى في ذلك مماناة هائلة.

لكن، مع هذا التأثير المباشر بـ «ألف ليلة»، هناك أشكال أخرى عدة من التأثير غير المباشر بها، ومن هذه الأشكال ما يتصل بطريقة الحكى نفسها. إن «ألف ليلة» تنطوى على قدرة هائلة، فذة، على أن تمسك بالقارئ، وتجلبه إلى المتابعة اللاهثة، وقد عملت على الإفادة من هذا المنحى فى روايتى «بيوت وراء الأشجار»، كذلك أفدت فى هذه الرواية ورواية «التاجر والنقاش» من تداخل الحكايات؛ عندما توشك حكاية على الانتهاء تكون هناك حكاية أخرى قد بدأت، بنوع من الاتصال غير المحسوس.

كذلك، كان من العناصر التى أفادتني من «ألف ليلة»، التركيز الشديد فى الحكاية الواحدة، والهالات غير المرئية المنبعثة من أجواء السرد، وإمكان تأويل العالم الواحد تأويلات متنوعة. لقد كانت هذه العناصر، وغيرها، من ملامح عالمي، بطرائق مختلفة، خصوصاً فى القصص القصيرة، منذ قصة «مشوار قصير» فى مجموعتي الأولى (الكبار والصغار)، وحتى قصتي «التل»، فى مجموعتي (ضوء ضئيل لا يكشف شيئاً).

بساطة التعبير فى وصف المواقف المختلفة، واستخدام الكلمات المباشرة (دون «لت» ولا «عجن») يعلنان من السمات المهمة فى لغة «ألف ليلة»، وقد استوعبت هذا تماماً، فى فترة مبكرة، وكان هذا الاستيعاب جزءاً من محاولتي للوصول إلى ما يمكن تسميته بـ «لغة عارية»، واضحة، مختزلة. لقد كان هذا كله جزءاً من تساؤلاتي الكثيرة المستمرة، حول الأسباب التى تجعل من «ألف ليلة» عملاً خالداً، فذاً، قديماً ومعاصراً فى الوقت نفسه. وقد عملت - بقدر استطاعتي - على أن أبحث هذه الأسباب، وأجعلها جزءاً من «القصص» الذى تنهض عليه أعمالي.

أشعر بحنين دائم إلى معاودة قراءة «ألف ليلة». وأظن أنني، بهذا، أسمى إلى أن أجدد بنايبي، وأفجر الخيال بداخلي، كما أسمى إلى اقتناص «حالة» تمثل مدداً لي، تجعلني مدفوعاً إلى الكتابة، داخلاً فى غمارها. هناك أعمال قليلة يمكن أن تقوم بهذا الدور بالنسبة إلى: (دون كيوخو) لميرفانتيس، (الأحمر والأسود) لستاندال، (مدمم يوفاري) لفولوير، (الحرب والسلام) لتولستوى، فضلاً عن (الكتاب المقدس).. لكن تظل «ألف ليلة» على رأس هذه الأعمال جميعاً.

ليس هناك كاتب عربى، أو عالمي، ممن قرأوا «ألف ليلة»، يستطيع أن يزعم أنه لم يتأثر بها. وأنصبر أن «ألف ليلة»، بما تملك من غنى، سوف تظل ينبوعاً حياً، مشات بل آلاف السنين، وسوف تظل قادرة، دوماً، على أن تهب سحراً غير محدد، وغير محدود.





ألف ليلة وليلتان:

شهر زاد وتجربة
فى البنية الروائية

هانى الراهب

كان الأديب الإنجليزي شبه المعروف، تشسترتون، يقول إنه لو بقى لديه كتاب واحد لا كفى به عن سائر الكتب، ولحنه صبحه عمره، هذا الكتاب هو (الإلياذة) التى كان آخر رواياتها شاعر اليونان الأكبر هوميروس.

ليس من الحكمة بالطبع أن تقتصر حياة المرء الثقافية على قراءة كتاب واحد. ولكن إذا شاعت الضرورة أن تفرض ذلك على شخصياً، فسأختار - باستثناء الكتب المقدسة ولاشك - هذا الأثر الفريد من نوعه فى التاريخ الأدبى للعالم، الذى هو (ألف ليلة وليلة).

يجب أن ننأى، بادئ ذي بدء عن المبالغة. ثمة أناس - يجدون فى هذه المأثرة كتاباً فاسقاً، تنبى سربله بالكثير من ملابس الحشمة والتعفف والحياء. ورغم أن هؤلاء يشاهدون مسلسلات الجنس والعنف الأورور أمريكية يومياً، فإنهم يلتزمون الصمت المخرج لزاء هذا النوع المنحط من الفسق، أو من الصراحة الجنسية، ويهزون بفؤوسهم على رؤوس العبد مسعود وقمر الزمان وبدر الدجى. وحقاً فنحن لا ندرى لم لا يطالبون بحذف الوصف الجميل الرائع لجسد الحبيبة، الذى يورده سفر نشيد الأنشاد فى التوراة، ولا ماذا يقولون فى صراحة مماثلة توردها آيات كثيرة.

هناك أيضاً قراء لا يهمهم (ألف ليلة وليلة) فى قليل أو كثير. إنه بالنسبة إليهم مجرد كتاب لتزجية أوقات الفراغ، وإن أسوأ ما فيه هو شطحات الخيال والبعد عن الواقعية أولاً، ثم تقديمه للقصص الواقعية ثانياً. وعلى ما يبدو لى، فإن ثمة رأياً عاماً، يشترك فيه العدوين والأكاديميون على

على حد سواء، يجعل من (ألف ليلة وليلة) كتاباً جديراً بأن يوضع على الرف، فلا هو بقراءة
صالحة، ولا هو بنص يمكن تدريسه مع (بخللاء) الجاحظ وديوان المتنبي و (مقدمة) ابن خلدون.

ولمة أناس يجدون في الكتاب أحجية وجودية، لغزاً، مشاهة في دوائر الزمن وانفطاراته وانفلاقاته
وفضاءاته. بالنسبة إلى هؤلاء، يتركز عالم الدلالة في (ألف ليلة وليلة) في شخصيتي شهر زاد
وشهر يار حصراً، هذين الكائنين اللذين يقتنصان الحياة وهما يتبادلان الموت، وينسجان مصيرهما
الوجودي البقائي فيما شهزاد تحيك مصائر البشر. ولكن ماذا بشأن الحكايات نفسها؟

ليس (ألف ليلة وليلة) موسماً واحداً يعطى جتناه ويتشهى. إنه كتاب كل المواسم. وقد بدأ
انتباهي الفني إليه بعد هزيمتنا عام ١٩٦٧ أمام الغرب وإسرائيل. في الحقيقة، هو كتاب لا يغيب
عن الأذهان. ولكن لابد من التمييز بين حضور وحضور. فأن يحضر في ذهن حضورياً تحريضياً أو
استفزازياً، يعني وصول الذهن إلى ذلك النوع من الكشف عن زمن يعيد إنتاج نفسه، يعيد تشريفه
وتلويبه كلما أخذت شهزاد في رواية حكاية جديدة. وفي السنوات الثلاث التي أعقبت الهزيمة،
كانت ثمة مرآتان للوعي في الذهن، واحدة تعكس زمن التشريق والولادات المعقمة، وأخرى
تعكس ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد بدأ تشكل المرآتين مع بداية السؤال البسيط: لماذا
الهزيمة؟

سيكون الروائي سياسياً بالأسا إذا ما أجاب عن السؤال بالقول: إنهما أخوا الموطوء ليندون
جونسون ولغني أشكور، تأمرنا على العرب مؤامرة دنيقة بالنسبة إلى، لم تكن الهزيمة حادثاً وإنما
كانت انكشافاً. لم تقع، وإنما ظهرت. كنا مهزومين سلفاً: مهزومين بينانا المجتمعية، والعقلية
الأسطورية، والاقتصادية، والسياسية. كنا مهزومين لأننا كنا مازلنا نعيش في عالم (ألف ليلة وليلة).

ثمة دراسات للكتاب قام بها بعض البنيويين المعانين، وعمدوا فيها إلى تجريد الزمن وتنسيقه
ومكنتته، وتقديمه إلى القراء على طبق من الغرابة والإبهار والتبهر، وقالوا: هذا هو (ألف ليلة
وليلة).

لاشك أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عن الزمن، أساساً. لكنه ليس زمناً في المطلق أو في فضاءات
الذهن المجرد. إنه الزمن العربي الإسلامي، وقد بلغ مرحلة الاجترار والدوران حول ذات غلت هي
الأخرى متكلسة أو متصحرة. إنه باختصار زمن لم يعد نواماً للتاريخ، مثلما كان في عهد عمر بن
الخطاب، وإنما هو نقيض هيجلي للتاريخ. وإذا كان مطلوباً من الفن أن بنأى عن صراعات التاريخ
وانحيازاته وتقلبات أنساقه، فهو يظل مطالباً بأن يلتقط أنساق ذلك التاريخ الأكثر تمبيراً عن
صراعات الإنسان وتجربته، ويقدم تلك التجارب باعتبارها «أبداء»، وهذا هو ما فعله (ألف ليلة
وليلة).



إن نسق الكتاب السردى يكاد أن يكون مطابقاً لنسق الحياة العربية الإسلامية فى ذلك العصر. هناك دائماً البنية نفسها، والسيرورة نفسها، والخاتمة نفسها. تنتهى قصة تبدأ أخرى لا تختلف فى جوهر بنائها وتجربتها عن السابقة. ثمة تخاليل طبعاً من لذن شهر زاد، يمكنها من إدانة تشويق شهريار. لكن هذا التشويق لا يغير شيئاً من طابع الركون والدوران الذى يسم حكاياتها كلها.

ثمة، إذن، سلسلة من الشرائق. ليس ثمة صليبيون أقاموا دولة فى بيت المقدس. ولا مغول وتنازلوا مراكز الحضارة العربية وحطموا أسطورتنا الكبرى فى (ألف ليلة وليلة)، التى هى بغداد. ثمة فقط هارون الرشيد، هذا الرمز الذى طغى على التاريخ وصار زمناً قائماً بذاته، يتناول ويتمدى حتى يغطى كل تاريخ. وسواء حكمت شهر زاد عشرة آلاف حكاية أم ألفاً من الحكايات، فالنهاية واحدة دائماً، وهى زمن بلا نهاية.

هذا الوعى بـ (ألف ليلة وليلة) تزامن مع ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد تجلّت ردة الفعل هذه فى حدثين تاريخيين هما (اللاءات الثلاث) التى تمخض عنها مؤتمر القمة العربية فى الخرطوم، وانطلاقة العمل الفدائى. هذان الحدثان جعلانى أرى الشيء نفسه منعكساً فى المراقبين آنفئى الذكر. وقبيل وفاة عبد الناصر بشهور، كنت قد ظننت أننى أمسكت ببعض مداميك البنية الروائية المطلوبة للتعبير عن تجربة الهزيمة.

ثمة أيضاً شعور بالنفس ربما سيستغرقه أى عالم أنثروبولوجى يعاين حالة الانفلاق والاجترار الوجودية هذه. إنه شعور بالسيادة على العالم. ليس السندباد البحرى وحده من يوفق تماماً أن يوسعه الوصول إلى واقى الواقع دون معترض، أن العالم مفتوح له أكثر مما هو الآن مفتوح أمام مواطن من الولايات المتحدة. وليس علاء الدين فقط، بمصباحه السحرى الشبيه بالسفينة الفضائية ستار- تريك. إنه أى تاجر، أو بلفنة عصرنا، أى رجل أعمال. هؤلاء كلهم كانوا يرسمون حركاتهم الدائرية المتحلزنة هذه، وهم واعون تماماً بأن العالم ملك أقدامهم.



كان ينبغى أولاً أن أستغنى عن واحد من أهم هذه «الداميك»، وهو ما أرساه سرفانتس فى روايته الرائدة (دون كيخوته)، وأعنى به الشخصية المركزية للرواية. بالنسبة إلى «ألف ليلة وليلة» نصاً روائياً واحداً، فيه مائة شخصية وشخصية تتناثر حول مركز حلقى واحد هو الزمن المؤبد، وليس الفعل أو الضرورة. وكان هذا الانفراف فى عقد الشخصيات مثالاً بالنسبة إلى روايتى المزمعة، التى صار عنوانها (ألف ليلة وليلتان). وحقاً، فإن المجتمع العربى الراهن هو مجتمع منفرد القعد، بلا محور ولا مركز. وهذا التعميم الجارف أصدق الآن مما كان قبل وفاة عبد الناصر - الذى كان استثناء تاريخياً يؤكد القاعدة. وهكذا حفلت (ألف ليلة وليلتان) بما ينوف على عشرين شخصية متعادلة الحجم والحضور والفاعلية.

كذلك، فإن (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو الأهم، التعبير الأمثل عن حالة ذهنية عقلية دمغت الحياة العربية بكافة آفاقها، منذ انقلاط هارون الرشيد من التاريخ ودخوله شرقة الزمن. هذه الحالة

استمرت حتى عام ١٩٦٧، عندما دخلنا حرباً مع التاريخ (بتطورات وصيرورات ووعيه واختراعاته وعقلايته وعلومه) وجارنائه سلاح الزمن (اللغة العربية، مصباح علاء الدين، أفتح باسمسم، التجريدات الدينية والأخلاقية، السيف والحصان، وهم المجد، وهم البيقطة، وهم الحرية، وهم الفاعلية...).

وبينما لجأت شهرزاد إلى رواية كل قصة على حدة، لجأت في روايتي إلى حشد كل الشخصيات في قصة واحدة. إنهم هناك كلهم، في فضاء واحد يستعيد فضاءات شخصياتها. وهو فضاء ليس مكانياً وحسب، بل إنه في جوهره فضاء زمني. إنهم كلهم شخصيات تظن أنها امتلكت مصائرهما، امتلكنه بقميؤمن بها، وبممارسات تكررها كل يوم، وعلاقات تعيد إنتاج علاقات تعيد إنتاج علاقات... وهي أيضاً لا تزال تحتفظ في مكان عزيز على وعيها بشعور السندباد والتاجر وعلاء الدين أنهم يمتلكون العالم، وأنهم ورثة ذلك المجد الإمبراطوري العظيم. إن لديهم يقيناً «علائياً» بأن فكرة واحدة لمصباح الزمن ستستعيد لهم ذلك المجد، وستبني الأمة العربية الواحدة. ولن يحتاج الأمر إلا إلى انقضاضة سريعة على المسخ الإسرائيلي وعلى الهياكل الكرتونية التي اسمها الأنظمة الإقليمية العربية... انقضاضة يقرم بها مارد الجماهير الثائرة بين المحيط والخليج.

إن المكان السردى هو دمشق، لكنه من حيث هو مكان رؤيوى يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة عبد الناصر، وجزائر هواري بومدين. وإن الأحداث تتوالد وتتناسل، وتقطع وتعود، وتستمر وتقف. وليس ثمة ما يوحى إلى أن هذا الفضاء الزمني سيصل بها ذات يوم إلى خاتمة. ذلك لأنه ليس هناك بداية بأى معنى حيكوى. ليس هناك حبكة. وكل علاقات المنطق والتوالد التي أوصى بها النقد منذ أيام أرسطو مفقودة تماماً في هذا السديم الحركى اللافاعل الذى تصنعه الشخصيات. فـ (ألف ليلة وليلة) تترك أى حدث، فى أية مرحلة من مراحل، وتنقل بلا اكترات إلى حدث آخر فى أية مرحلة من مراحل، وذلك هو المعادل الروائى لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية. وتلك هى رواية شهرزاد: لا شىء ينتهى إلا بمجىء الزمن الآخر، الزمن الأبدى، زمن هازم اللغات ومفرق الجماعات.



هذا الزمن الآخر يجيء. إنه ليس زمن عزرائيل، بل زمن إسرائيل. ولا يجدى ملايين العرب نفعاً أن أم كلثوم - وهى إحدى شخصيات الرواية - تغنى لهم «ياريت زمانى ما يصحشيش»، فيصدقون دعاءها بانطراب وجودى، وهم فى الوقت نفسه يؤمنون إيماناً عميقاً بأن صحوة ما قد ألت بهم. إنه الإيمان نفسه الذى ملأ العقول والقلوب حتى يوم ١٩٧٠/٩/٢٨.

هذا التضارب بين صحوة متوهمة وغفوة مازلنا عليها منذ قصص شهرزاد، عبرت عنه (ألف ليلة وليلة) بأن جعلت زمن السرد كله فى الحاضر. كل الأفعال فيها أعمال مضارعة. قلت لشخصياتي: «تظنون أنكم تجاوزتم زمن شهرزاد وأنكم تطلون على التاريخ؟ حسناً، إليكم إذن،

الفعل المضارع، ولنحك حكاياتنا به». ولقد حفلت الرواية بلازمة متكررة هي: «في زمن ما يفيقون، ولما كانت الصبحوة صبحوة على الموت، على هازم اللذات ومفرق الجماعات، فقد أضفت إلى اللازمة: «كل بحسب أجله». إلى أن جاء الزمن الآخر، زمن الصلحة، زمن الدخول أو الشروع في الدخول إلى رحاب التاريخ، عندها تصير اللازمة: «في زمن ما يفيقون، كل بحسب أجله وأمله». وكانت اللاءات الثلاث والحركة الفدائية في ذلك الحين جواز سفر العرب إلى أرض التاريخ. هذا السفر الذي ابتدر عهداً جديداً، عهد الليلة الثانية بعد الألف.

لقد أدرك بعض الشخصيات أن الزمن المضارع كان خدعة ذاتية، وأنهم كانوا يعيشون فعلاً في الماضي، وأن اللغة العربية لا تستطيع بعد الآن أن تكون بديلاً للفعل التاريخي. فقط من يقول «لا»، ويتقدم هو القادر على معانقة الحاضر، معانقة التاريخ.

مرة أخرى: (ألف ليلة وليلة) كتاب لكل المواسم. لقد مات عبد الناصر، وانهارت الحركة الفدائية أو أوشكت. انحسرت النهضة العربية وقيمها وأفاقها، ومحل محلها الآن ظلامية مخيفة. عدنا إلى زمن شهرزاد، ومرة أخرى خرجنا من التاريخ. وليت أننا الآن نتمتع بتلك الحرية التي نعمت بها شهرزاد وهي تروي حكايات الحب والمغامرة والاكتشاف. وهأنذا أعود من جديد إلى الكتاب - الصديق - الرفيق في رواية أكتبها عن حرب الكويت. إن شهرزاد تعيش عصر النفط، وهي لم تعد قادرة على مواصلة إبداعاتها الفنية. شهریار يستخف حكاياتها، يراها مفسدة للأخلاق ويطلب الخليفة بمنعها. لقد ندم لأنه استمع لهذه المرأة الخبيثة ألف ليلة وليلة، وكف عن ضرب عنق امرأة يتزوجها كل ليلة. إن شهرزاد لم تخنه، لكنها خانت قيمه وأخلاقه بالفن الروائي الذي ابتدعته.

وتأخذ شهرزاد بالبحث عن العبد مسعود (هذا الذي استطاع أن يكسب قلب وعقل ملكة خسرها ملك)، كي تخكى له ما لا تستطيع حكايته لشهريار، فلا تلتقي بغير محطات الإرسال التلفزيونية العالمية، وأجهزة التصنت والترصد الإلكترونية، والسواح الأمريكيين. إن للتلفزيون سحراً أقوى من سحر قصصها. ورجل الأعمال الغربي صار بديلاً لتاجرها. والتكنولوجيا حلت محل مصباح علاء الدين. إن شهرزاد الآن امرأة محجبة، زوجة رجل اسمه شهریار يترأس أجهزة أمن ويتعامل مع تنظيحات لإرهابية. وبدلاً من العبد الحر مسعود، تلتقي هاني الراهب في أحد المواخير، فيسألها أن تكتب له حكايتها.

لكن هذه تجربة أخرى، لم تكتمل بعد. وربما لن تكون الأخيرة.





تجربتي مع ألف ليلة فى الدراما التلفزيونية

يسرى الجندى

«وقف مع البدايات»:

لا أستطيع فصل شهادتي حول استلهامى (ألف ليلة) فى مسلسلين تحت اسم «ألف ليلة» عامى ٩٣، ١٩٩٤ دون التوقف عند تعاملى السابق، لفترة طويلة، مع التراث الشعبى عامة والسير الشعبية بوجه خاص، فى عدد من أعمالى المسرحية الأساسية، وأيضاً فى بعض مسلسلات تليفزيونية.

والبداية تبدأ بإخفاق كبير، حيث فشل تقديم أول عمل مسرحى لى عام ١٩٦٥ وهو «الشمس وصحراء الجليل»، وكان يدور حول الطبيعة الشائكة لموقف المثقف فى العالم الثالث من خلال أحداث ثورة الجزائر، كتبته وأخرجته وقدم على مسرح فى «رأس البر». فرغم ما فيه من جهد وطموح، انصرف عنه الناس بقسوة أصابتنى بارتباك شديد، وطرحت السؤال: لم الفشل رغم توفر مقومات الخلق، وصدق القضية ونبل الهدف والجهد والإجادة؟ وقاد السؤال إلى سؤال آخر: لمن أتوجه بهذا المسرح؟ والجواب المفترض أننى أتوجه به إلى جمهور أتمنى إليه وإلى قضاياءه، وأيضاً إلى جذوره الثقافية. وهنا برقت الحقيقة المفقودة: الجنود المشتركة، الأرضية المشتركة بين المبدع والمتلقى فى مكونات الجماعة العقلية والوجدانية، ليأتى الصديق ويأتى التأثير.

وهنا التقى هذا الإدراك باهتمام سبق لدى قضية التراث من منظور نظرى وفى إطار علاقة ذلك بالنهضة القومية وقتها - فى الستينيات - وما يكشفه ذلك من مؤشرات مهمة لتكوين الأمة بما له وما عليه ومن تكوين ممتد من الماضى والحاضر، يلقى بظله على رؤى المستقبل. التقى ما

اكتشفته من تجربة الفشل المسرحى بهذا الاهتمام ليشكلا معاً بداية جديدة فى البحث عن خطاب فنى جديد بالنسبة إلى، وخاصة فى أعقاب ١٩٦٧ وما حملته من طرح مأساوى للملمح لقضية الهوية، والتحدى الحضارى الخفيف الذى وجدنا أنفسنا فى مواجهته ومازلنا.. منذ هذا الصدد.

من هنا تبلورت تجارى بعلمنا فى المسرح ابتداء من (اليهودى الثالث) - الميثولوجيا اليهودية والمسيحية والإسلامية - ثم (حكاية جمعا)، ثم (على الزبيق)، و(عشرة)، و(الهلالية)، وغيرها.. إبحاراً فى قارب التراث نحو وجهنا المفقود فى تاريخ متصل وعميق ما بين هلاك متكرر وبعث متجدد، ومأساة تتأرجح بين الفرد والجماعة دونما توقف.

والتعامل مع التراث فى تجارب المسرح هذه، كما كان يتجده خلف الظاهر من همونا القديمة نحو جوهرها الممتد المقيم، فإنه خلال ذلك كان يطرح قضية الشكل ومفردات الخطاب الفنى المستلهم مفردات التراث وعيقه وزخمه الروحى، إلى جانب ما يطرح من قضايا.. وهو ما كان يمثل الأساس نفسه تقريباً، عندما قدمت اجتهداً للدراما التلفزيونية أفتتح به نافذة على استلهم التراث منها: المفردات فى الشكل والروح والعبق، واستحضار وجهنا المعاصر فى مرآة وجهنا القديم.

وقدمت للتلفزيون وفقاً لذلك مسلسلات منها (مملوك فى المحارة) عن سيرة الظاهر، و(على الزبيق)، و(ياسين وبهاء)، و(حصاد الشر) عن «سعد اليتيم».. ثم جاءت تجربة «ألف ليلة».

المدخل لألف ليلة والمواجهة المزدوجة:

- مدخل (ألف ليلة) هو حكاية شهریار وشهرزاد، أو الحكاية الإطار التى تضم الحكايات. وبداية، فإن حكاية شهرزاد وشهریار هي أحد وجوها القديمة المتجددة بوضوح وبغير عناء فى التأمل؛ علاقة الرجل بالمرأة لدينا.. ممتدة بلا توقف رغم اختلاف الظلال، وعلاقة التسلط الذكورى المزعوم، الأحادى النظرة شديد العماء بعالم الأنثى الأكثر تعدداً فى زواياه وأبعد غوراً الذى برغم مظهر ضعفه ومحدوديته الخادعة يمثل قوى الحياة بكل خصوصيتها.. وهى مواجهة تحيل إلى مواجهة أبعد.. تخلق داخل حكاية شهرزاد وشهریار دلالة مزدوجة: حيث تجعل من التسلط الذكورى فى الآن نفسه تسلط الطاغية الحاكم فى تلميحه الأعمى لقوى الحياة.. وهى قضية أخرى قائمة ممتدة فى مأساوتنا ما بين الفرد والجماعة. وهنا رأيت المعركة.. معركة عقلية منذ الوهلة الأولى؛ حيث تأخذ شهرزاد على عاتقها أن تقتحم هذا العقل أحادى النظرة وتفسره من الداخل فى اتجاهات الأرض الأربعة.

إن شهریار يحتسى خلف نظرتة الأحادية للنساء وللعالم، ليمارس سطوته وطفانيته - وهى بالمقابل - قد قررت أن تهدم هذا الحائط الذى يحميه، لترمى بمقله على امتداد أفق تمتد بلا نهاية.

ومن هنا، يأتى اختيار شهرزاد للحكايات فى السلسل وفقاً لهذا الهدف؛ حكايات تهتم فكرته الثابتة المتسلطة، كما تهتم وهم العالم البسيط ذى البعد الواحد. وانهصر الاختيار بحكايتين فى مسلسل ١٩٩٣ وهما «حكاية علاء الدين أبى الشامات» و«حكاية معروف الإسكافى».



علاء الدين أبو الشامات والإرادة الإنسانية في مواجهة عالم مركب:

– إن المسلسل يضع أمامنا علاء الدين أبى الشامات مرادفاً لشهريار منذ البداية. فعلاء الدين يوضع في تجربة حصار بداية؛ حصار لعقله حين وضع في مبنى تحت الأرض لحمايته.. إذ إن العالم من وجهة نظر أبيه يحكمه الشر بشكل مطلق. فأبوه قد عانى من الشر على المستوى العام من خلال البعد الأسطوري للحكاية؛ حيث تختفى الطيور من سماء المدينة ومن عالم الحكاية، إيذاناً بعودة سطوة الجن على الإنسان، بعدما توهم الناس أنهم انتصروا عليهم فيما سبق. وعلى المستوى الفردي، يواكب ذلك الحدث العام انسحاق الأب التاجر تحت أقدم وحوش التجار في المدينة، الذين هم في الوقت نفسه أعوان للجن في عودتهم المتدرجة للسيطرة. ويفزع على مصير ولده الوحيد، فيخفيه داخل بناء تحت الأرض هروباً من عالم الشر.. أو إلغاء لهذا العالم، مثلما يحاول شهريار أن يفر من العالم الشرير بالغائه – بإيادة النساء.. انقراض الحياة – فشهرار هو من هذا المطلق يشبه الأب. وهو في الوقت نفسه في وضع الابن علاء الدين – المحاصر في بناء تحت الأرض – المحاصر في فكرة أبيه عن العالم، وهي فكرة يؤكدها له الأب باستمرار. غير أن الابن يحس ببداية التناقض في أن حبسه على هذا النحو هو نوع من الشر الذي يفر منه!! ويهرب علاء الدين من محبسه وقد قرر أن يشهد العالم بنفسه ويعرف حقيقة الخير والشر فيه.. وتأتي رحلة علاء الدين في تنابها ما بين عالم الجن وعالم الإنس لتكشف له الطبيعة المركبة للأشياء والطبيعة المركبة بالتالي لقضية الخير والشر وتداخلهما في أتون لا يهدأ، برغم السماء الخضراء وبحيرة القمر الوردية لدى الجنى الطيب، والنار المستمرة لدى الجنى الشرير، ورغم اختلاط المظاهر لدى الطيبين والأشرار في رحلته الصعبة.. ولوصول إلى المحك والفيصل في الأمر كله – وهو إرادته الإنسانية – حين يحدد ويختار.. ويتحمل مسؤولية اختياره.

معروف الإسكافي وصياغة الحلم بين الفرد والجماعة:

واتخذت معالجة «حكاية معروف الإسكافي» في المسلسل «تصرفاً» واسعاً، احتوى داخله استعارات من حكايات أخرى وابتداعات لها نسيج الحكاية نفسه. لتتوفر في النهاية إضافة أخرى مهمة تقدمها شهريار في معركة إعادة صياغة عقل شهريار.

– إن «حكاية علاء الدين أبى الشامات» تهدم سور البعد الواحد الذي يحتمى به شهريار في ممارسة شره وفسطه؛ حيث تؤكد تجربة علاء الدين أن العالم مركب والأشياء والحقائق لها أبعاد، وبالتالي فاتخاذ موقف – أو الاختيار – أمر صعب مروهو بالإرادة الإنسانية في تسليحها بالوعي والتجربة.. وهنا تأتي الإضافة: الوعي والتجربة في اتجاه ماذا؟؟ في اتجاه تتجاوز ما هو رامن بحلم جديد بما هو آت.. تلك هي الإضافة التي يقدمها معروف.

فنحن هنا نرى «معروف» الإسكافي بداية من هذه الزاوية كما يقدمه المسلسل من أول وهلة؛ إنه لا يملك ما يملكه شهريار من قوة وسطوة، ولكنه يملك قدرة على الحلم.. الوعي بقدرته على مجاوزة الواقع بشكل أو بآخر، وهو ما لا يتوفر لشهريار.. إذ إنه برغم سطوته لا يستطيع أن يتجاوز



نفسه ولا واقعاً جامداً يحاصره.. هو مفتقد القدرة على الحلم بالجديد، وأقصد من حوله ذلك أيضاً؛ حيث ينتهي إلى أسماعتا دائماً في جلسته مع شهرزاد أصدقاء حال رعاياه.

معروف يترك واقعه الضيق بكل ما فيه من مشاكل تخاصر رغبته في الحياة والانطلاق، ويبحر إلى جزيرة غريبة (جزيرة النعاس)؛ حيث أهلها يواجرون حصاراً أشد مما كان هو فيه.. إنهم قوم لا يعرفون الضحك ولا يعرفون التساؤل أو الدهشة، مثلما لا يعرفون الألوان في ملابسهم وباقى شؤون حياتهم.. يتصرفون وفقاً لأوامر تأييدهم من قوى خفية لا يرونها.. وهم مستسلمون دائماً لكل ذلك ولما سطر منذ الأزل دون سؤال أو دهشة.. وهنا يأتي معروف ليكسر الدائرة المغلقة حولهم تدريجياً. وحين تتسلل الدهشة، يتبعها التساؤل... ثم يقتحم عالم الألوان دنيا اللون الرمادي الواحد.. لتبدأ الألوان إشاعة لغة الحلم بالجزيرة.. وتكون لغة الحلم هي الإنجاز الأكبر المعروف، وأيضاً جريسته العظمى. أمام كل المستفيدين من العالم القديم.. غير أن «معروف» يتخطى دائرة الخطر.. إذ إن حلمه انتقل إلى الآخرين، فوجد في ذلك حماية له وللحلم ممأ.

بهاتين الحكايتين (علاء الدين - معروف) في مواجهة الحكاية الإطار (شهریار وشهرزاد) تأتي العلاقة العضوية الخلقية بينهما، محملة بالطرح المشار إليه الذي تسمح به طبيعة المادة التراثية تلقائياً دون تصف - وفقاً للاقتفاء الذي تم ومساحة التصرف التي جرت - ليمهد ذلك للتجربة الثانية مع (ألف ليلة) في عام ١٩٩٤، حيث قدمت (رحلات السندباد).

السندباد والترحال في بحار الأسئلة:

- تنطلق التجربة هنا من ثمرة مافات؛ إذ يقر شهریار بأن العالم ذو طبيعة مركبة، ولكنه يتعرف ذلك من خلال من اعتبر هذا العالم، وليس من خلال تجربته - أى من خلال تجربة علاء الدين أبى الشامات.. وهو يتعرف شوق الإنسان لتجاوز هذا العالم وتعديل صورته من خلال تجربة معروف الإسكافي - وليس من خلال تجربته - وهو ما يجعل قضية شهریار هذه المرة هي الشوق للتجربة، الهبوط إلى العالم ومكابدة التجربة فيه.. وهو ما يعنى أن يطرح كل ضمانات حياته الآتية خلف ظهره - من سطوة وعرش - ويرحل دون عون أو سند في مواجهة العالم حتى يصدق في هدفه.. وإذ هو لا يفعل، تأتية شهرزاد بالبديل؛ من يشبهه في الحال وفي المنطلق (السندباد) فكلاهما اكتشف فجأة جوعه الملح للتجربة، للإبحار بعيداً في خضم التجربة الإنسانية بشكلها المركب المتشابك؛ حيث تسلم كل حلقة منها للأخرى دون تمهيد، وحيث يسلم السؤال إلى سؤال. في كل رحلة يتأرجح سؤال جديد، ومع كل سؤال تطفو تجربة، ومع كل تجربة يبين جانب من قارات الوجود الإنسانى شديدة التعقيد في تناقضاتها.. وشديدة البساطة أيضاً فيما تعبر عنه من أشواق أساسية.. وشديدة الوضوح أيضاً فيما يخص قانون القوة.. فما بين المعجز الكسبيخ في الجزيرة الخالية من البشر، أول تجربة للسندباد بعد الرحيل؛ حيث وجه الشيطان الديكتاتور.. يتفجر قانون القوة مضطرباً كما تنفجر في اللحظة نفسها أمام السندباد الحاجة إلى الجماعة الإنسانية وما قد يفرضه ذلك على قانون القوة في عمائه من تراجعات.. مثلما تنفجر الحاجة إلى الحرية في مواجهة



القهر.. وحيث قانون القوة يدفع بالإرادة الإنسانية إلى أن تستطيق العالم قانوناً آخر.. حكاية الكسبيح.. ثم حكاية وادي الحيات – تألى أشهر الأشواق الإنسانية وأعماقها – فى حكاية «عين الحياة» – الشوق للخلود لدى ابن آدم.. الذى تنفجر معه قوى للغير كما يمكن أن تنفجر أيضاً بسببه قوى للشرة، ولكنه يظل فى النهاية شوق مردود.. بحكم الأجل المحدود.. صخرة الموت المقدر.

والحق أن حكاية عين الحياة تستوقفنى عند نقطة مهمة فى التعامل مع مادة (ألف ليلة)؛ فهذه الحكاية كما جاءت فى المسلسل لا أصل واضح لها فى السندباد، مثلما أن حكاية جزيرة النساء لا أصل لها فى (ألف ليلة) برمتها، وهى تطرح قضية الحرية بشكل مزدوج؛ ما بين الرجل والمرأة خاصة، وما بين الفرد والجماعة عامة، وأيضاً هناك حكاية المون وأخيه مأمون، واستطردات أخرى فى بناء الأحداث تمثل كلها اجتهادات مضافة على النسيج الأصلي. واختذت طبيعة هذا النسيج الأصلي نفسها، وهى مسألة من وجهة نظرى لها مبرراتها فنيا وفكرياً فى استلهاام المادة التراثية إن بدت ضرورة.. والضرورة هنا فى مسلسل السندباد كانت بداية الحاجة إلى منظومة كاملة للرحلات تضم نوعاً من التلخيص النسبى للتجربة الإنسانية فى تنوعها.. تلخيصاً ينطوى على الأسئلة الأكثر جوهرية واتصافاً بوجه العصر الذى نعيشه؛ وهو الأمر الذى لم تكن تقى به الحكايات فى رحلات السندباد فى صورتها القائمة فى (ألف ليلة).

قضايا ما بعد الإطار:

بعد تعرضنا فى الفقرة السابقة الخاصة بحدود استلهاام المادة التراثية، التى تعرضنا لجانب منها، نظل بعدما جوائب عدة – فإن هناك قضايا بالغة الأهمية تحكم التعامل مع مادة (ألف ليلة) – فى تجربتى المشار إليها – تستحق وقفات متأنية؛ أولها مسألة الحفاظ على الروح الكامنة خلف تفاصيل الشكل فى المادة التراثية، هذه الروح التى إذا فشل المبدع فى استحضرها فى استلهاامه التراث، فإن إبداعه يفقد عمقه الروحى من أول وهلة، وتسقط التجربة برمتها فى الزيف. ثم تألى قضية اللغة وطبيعتها الخاصة ولجوئى للجمع بين القصصى الشاعرية فى حوار شهريار وشهرزاد، والعامية المسجوعة ذات الروى فى تجسيد الحكايات والضرورة التى تدعو إلى ذلك فى سياق إبداع.. هو إبداع معاصر أولاً وأخيراً، ومن خلال وسيط كالتليفزيون.. وأيضاً تألى مسألة التعامل مع عناصر الخيال وفقاً لذلك.. ومدى القدرة على أن تحمل عناصر الخيال – فى سمتها البدئى – الأبعاد والدلالة والمعنى، مع الحفاظ على روح البساطة والتلقائية فى الوقت نفسه.

– ربما طال حديثى فيما يتعلق بالإطار العام بما لم يسمح بالتوقف عند قضايا ما بعد الإطار، بما تقتضيه من إشارة وتلليل قائل استكمال ذلك.





أربعون عاما من مقاومة السحر...

يوسف القعيد

ماذا تعني (ألف ليلة وليلة) وكيف تعرفت على (ألف ليلة وليلة) لأول مرة؟

أنا فرح حقيقة، لأنه قد جاء دوري كي أقدم حكايتي مع (ألف ليلة وليلة)، ذرة الحكى الشرقى كله منذ أن عرفنا فن القصص العربى وحتى الآن. وإذا اعتبرنا أن الانتشار الشعبى مقياس التحقق الفنى العالى، فقد أصبحت (الليالى) جزءاً من وجدان الأجيال المتعاقبة فى حياة هذه الأمة، لدرجة أنه لا يمكن لإنسان الادعاء أنه شيع منها أبداً.

إننى أعيش أمنية مستحيلة، وهى أن أفقد ذاكرتى تماماً، مثلما يحدث فى ميلودرامات الدم والدموع، حتى أعيش من جديد لذة القراءة، عندما جلست لأول وآخر مرة، مع نص يراودنى عن نفسى، يأخذنى من عالمى ومن ازدحام الدنيا من حولى.

وخلال عملية القراءة، كنت أصاب بحالة من الفزع، لأن أوراق الكتاب الباقية بدأت العد التنازلى. إن هذا يعنى أن سعادتى أصبحت مؤقتة. كنت أوقف أحياناً، بدلاً من الركن نحو النهاية.

من يومها أعود إليها أحياناً، وأكتشف أن العودة تتم بالعقل، لأن لقاء الوجدان لم يتكرر من يومها وحتى الآن. إن بكارة الأشياء، تلك الممارسات التى يكون لها مذاق الشهد وحلاوة فصوص السكر عندما نفعلها لأول مرة، لا يتكرر طعمها بعد ذلك أبداً.

ولأن الذاكرة تعمل بشكل عكسى، يبدو أن فقدانها أو ضعفها وتلاشيها لا يحدث سوى فى الروايات التى تخاصم الواقع. فقد اكتشفت أنه مع تقدم العمر تزداد الذاكرة قوة، خاصة الذكريات المرغلة فى القدم، ويخيل إلى أنها تضاء بأنوار جديدة.

ويدعو إلى أن الإنسان كلما تقدم واقترب من أرزل العمر، يصبح مثل البيوت القديمة في قريتي، التي لا تسكنها في النهاية سوى الذكريات البعيدة التي يغطيها تراب الزمن وعطالة مرور الأيام. ولهذا، قد أمضى من هذا العالم دون أن أعيش تلك اللذة الكبرى من جديد.

أوقف أمام حكايي مع (الليالي).

كان جدى تاجرا. وقد أورث أبى مهنته ضمن القليل جدا الذى ورثه منه. لكن، نظرا لظروف مرت بنا، لم يعد هناك مكسب كبير فى التجارة. فالسلعة التي كان يتاجر فيها أبى، وهى القطن، أصبح ممنوعا أن يتاجر فيها أحد.

لا أحب أن يلعب بال أحد إلى أننى أخسر وألزم وأريد الإشارة من بعيد أو قريب لقرارات التأميم، فأنا - فى البداية والنهاية - مدعى لثورة يوليو؛ فلولاها ما تعلمت ودخلت مدرسة. لذلك، فأنا أدافع حتى عن أخطائها. وأعتبر هذه الأخطاء هى المقابل البشرى الذى لابد منه فى مواجهة صوابات كثيرة أقدمت عليها هذه الثورة.

المهم، عندما تحول أبى إلى الزراعة، لم تكن نملك أرضا، ولم يكن يحوطنا سوى البيت الذى نساكن فيه، والقرير الذى ينتظرنا جميعا عندما تخين ساعة كل منا. فالتاجر فى الريف دخله مستمر على مدار العام. ولابد أن يبدو مميزا عن غيره من الفلاحين فى الإنفاق ونمط الحياة اليومية. كسب والذى من التجارة الكثير وأنفق ما هو أكثر. ولذلك، عند التحول إلى الزراعة، كان لابد من البحث عن أرض لزراعتها، مع أن الأرض الملك كانت رخيصة فى ذلك الوقت. ولكننا لم تكن نملك لمنها القليل، أو الذى كان قليلا.

فى منتصف الخمسينيات أو بعد ذلك بقليل، اهتمدى والدى لصاحب «عزبة» من أبناء قريتنا، ولكن عزبته لم تكن فى زمام البلد، إذ تقع قرية من بلد أخرى. اتفق والدى معه على أن يزرع خمسة أفدنة بنظام المزارعة، وأن يزرعها غصنرات تباع فى سوق الخضار بالإسكندرية. والمزارعة نظام كان يلجأ إليه الطرفان هربا من الإيجار المعروف، وهو سبعة أمثال الضريبة.

هل لكل هذا علاقة بلقائى الأول مع (الليالي)؟

لو صبر القاتل على القاتل كان قد مات من تلقاء نفسه !

إذن أكمل :

فى نظام المزارعة يقوم الطرفان، صاحب الأقطان، والمستأجر من الباطن، أى المستأجر بدون عقد مكتوب ومسجل، يقومان معا بتحمل تكاليف الزراعة. وبعد الانتهاء من بيع المحصول يحمل إيجار الأرض، وهو بالمزرعة وأكبر من سبعة أمثال الضريبة ويعتمد على قوانين العرض والطلب، ويتم بموجب اتفاق شفهي، يحمل الإيجار على تكاليف الزراعة، ويخصم من نصيب المستأجر وحده.



ذهبت مع أبى ذات صباح إلى العزبة. كنت أطلب العلم فى المدرسة الإعدادية، وفى العطلة السنوية كان أبى يأخذنى معه أينما ذهب، حتى أشرب الصنعة وأقيم علاقة حميمة مع «الكار» ، فأنا كبير إخوتى وكل الذين ولدوا قبلى مانوا وهم أطفال صغار.

وبالنسبة لى، فإن الطبيب الوحيد الذى كان يمر على قريتنا قد قال لأمى ذات صباح، عندما عرضتلى عليه لأتبنى كنت أشكو من إحدى علل الطفولة البائية، إننى لن أعمر طويلا. ولكن الشيخ صاحب البركات والصيت فى «العب» كله قال إن حجابى أقوى من كلام الحكيم. وقد كان.

«يرجع مرجوعنا» لحكايتى. جلس أبى يتفق مع الحاج عبدالقوى سمك صاحب العزبة على الزرعة الأولى، ويتناقشان حول ما سيزرعان، ومن أين سيحضران الشتلة، وفى أى الأسواق ستباع الطماطم والفلفل والباذنجان. كان ذلك يتم فى غرفة مكتب «الحاج عبده».

ولم أجد فى كلامهما ما يستحق أن أتابعه، فأنصرفت إلى محتويات المكتبة أبحث فيها بفضول ذلك العمر. وجدت فى خزانة المكتب الذى كان يجلس إليه الحاج كتبا قديمة، عليها تراب الزمان وتفرح منها رائحة العطانة.

كانت مجموعة من الجرائد والمجلات تعود لسنوات ماقبل الثورة وبعض الكتب. كان أضخم هذه الكتب المتربة ملف التحقيقات التى أجريت فى حريق القاهرة مع أحمد حسين. وقد عرفت لاحقا أن صاحب العزبة كان من أعضاء «مصر الفتاة»، وأنه عاد إلى البلد متخفيا، فى واحدة من ملاحقات إحدى حكومات ماقبل الثورة.

تصفحت الكتاب الضخم الذى كان عبارة عن دفاع حار عن أحمد حسين من تهمة المشاركة فى حريق القاهرة، ونحته كان الكتاب الذى شكل نقطة تحول فى حياتى كلها.

كان هذا الكتاب ألف ليلة وليلة!

كان الطبعة الصادرة من (اليالى) عن دار الهلال، المنشورة فى سلسلة «كتاب الهلال»، وكان الغلاف من ثلاثة ألوان: الأحمر والأصفر والأسود. فتحت الصفحة الأولى وقرأت: «طبعة خاصة مهدبة». أما المقدمة فقد كتبها طاهر الطنحاحى، الرجل الذى لعب دورا مهما فى «دار الهلال». ومع هذا، وعندما عملت فى الدار نفسها، لم أجد لدوره أثر فى أوراق الدار أو تاريخها، ومازلت لا أفهم سر هذا الظلم الذى تعرض له الرجل.

عبرت الكلمة التى قدم بها (اليالى)، والثى تبدأ بالعارة:

«تتماقب الأجيال. جيلا، بعد جيل. وتتوالى العصور، عصرا بعد عصر، ولايتهى حديث الناس فى هذه الأجيال وتلك العصور عن كتاب عجيب».



وصلت إلى أول الكتاب، وبدأت مع الحكاية الأولى التي تأتى قبل الليلة الأولى مباشرة تحت عنوان: «الملك شهريار». وتبدأ هكذا:

«كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك سامان».

وإن كنت أذكر الآن البداية؛ كيف بدأ الأمر معي، إلا أنني لا أعرف على أى نحو انتهى لأنه مستمر معي حتى هذه اللحظة التي أكتب فيها هذه الكلمات.

كنت أجلس على أرضية من البلاط، لا تقارن بأرضية بيتنا المكونة من الطين الجاف. وكان البلاط تهف عليه نسيمات باردة، مثل تلك التي نسمع عن أنها في الجنة.

لا أعرف كيف مضى الوقت. كل ما أعرفه أنني جلست مشرباً، ثم سندت رأسي لخزانة المكتب، ثم نمت على البلاط والكتاب أمامي، إلى أن أخرجني والذي من هذا الاندماج لأن كل المساومات كانت قد انتهت. وعندما عرف الحاج عبد القوي الحكاية أعطاني الكتاب والأجزاء الباقية منه بكل بساطة.

كنت سعيداً بهدية العمر، ولكني كنت مجروحاً من سهولة تنازله عنه. اعتبرت أن هذه السهولة جارحة لمحبة قلبي، فالكتاب يساوي كل كنوز الدنيا.

أكملت القراءة في أماكن: متفرقة: دوار الساقية، رأس الحقل الذي خصص لنا، بردة الحمام الذي ركبناه في طريق العودة إلى بلدتنا وقت العصاري؛ حيث كنت أركب خلف أبي، أمسك به يدي اليسرى وباليمنى أحمل الكتاب الذي أخذني من الدنيا كلها.

وكلما اكتشف أبي انشغالي عنه، كان يسألني بين الحين والآخر عما أفعل، فأقول كلمة واحدة: «أقرأ». وقد أحزنتني أنه لم يسألني ماذا أقرأ، حتى أكلمه عن الأشياء العذبة والجميلة التي كنت أقرأها في ذلك الوقت.

هذا ماجرى بالتحديد لكل شبان تلك الأيام!

إن هذا الذي جرى لم يكن ختام حكاية (الليالي) معي، ولكنه كان البداية فقط. وفي أول رمضان يأتي بعد لقائى بمجهودي سيده الحكايات المدهشة. لم يكن عندنا «راديو» في البيت، وكان عدد أجهزة الراديو في القرية محدوداً. كانت كل المتع الرضائية في الراديو هي حلقات (ألف ليلة وليلة).

كان الفلاحون يتجمعون بالقرب من راديو كبير، كان مصنوعاً من الخشب، وصوته جهورى بدون أى مكبر، وكان يعمل ببطارية سيارة كان يتم شحنها في البندر.

وما أن أطلقت شهريار بحكاياتها في سماء قريتي حتى منحتني تميزاً مازالت أصدأه في القلوب والعيون. كنت الوحيد القادر على التنبؤ بباقي الأحداث. وفي الحقيقة، كان التنبؤ خدعة، وكان السر هو قرائتي «الليالي» التي أعدها طاهر أبوفاشا.



وفي السنوات التالية لم يكن طعم رمضان يكتمل في قريتي إلا عندما أسمع من الراديو: «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد»، وذلك بعد موسيقى ويمسكى كورساكوف الشهيرة. لقد كانت (الليالي) هي البصرة الأولى لفكرة للمسلسل الإذاعي والتليفزيوني الذي أدمتته الأسرة المتوسطة، في ألمانا.

في كل هذه المراحل، هل اعتمدت علاقتي به (الليالي) على الطلق السلي دون رد فعل من جانبي؟

كان هناك رد فعل إيجابي في هذه السنوات المبكرة. لقد قمت في الأعوام الأولى من حقبة الستينيات بكتابة برنامج خاص لإذاعة البرنامج الثاني، أخرجه وقتها عزت النصيري. كان عنوانه: «شهرزاد على المسرح المعاصر».

كان ذلك في سنوات البحث عن النفس، والتقليل بين أكثر من فن واحد. في هذا البرنامج الذي استغرق أكثر من ساعتين، حاولت تتبع أسطورة شهرزاد كما تناولها في المسرح المعاصر: عزيز أباظة في مسرحيته الشعرية (شهریار)، وعلى أحمد باكثير في مسرحيته (سر شهرزاد)، وتوفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد). وكان ما لفت نظري إلى الأسطورة بشكل قوی كتاب الدكتور سهر القلماوي (شفاه الله من مرضها) عن (ألف ليلة وليلة)، الذي خرجت من معطفه كل الدراسات عن (الليالي) بعد ذلك.

قد عدت إلى هذا البرنامج بعد فترة من الوقت وتحول بين يدي إلى كتاب، ترددت طوال السنوات الماضية في نشره، إلى أن ضاع مني في الفترة الأخيرة، فاعتقدت أن في ضياعه حلاً للمشكلة.



ماذا هن ظهور آثار (الليالي) في إبداع الرواية؟!

يكفي أن قرأتني (الليالي) ساعدتني على أن أكتشف الحكاء الذي بداخلي، وجعلتني عندما أتكلم في أي أمر من الأمور أقدم ما لدى على شكل قصة.

إن هنا إنجاز يساوي العمر كله، وإن كان هذا الأثر غير المباشر لا يعني أحدا.

ولكن، ماذا عن التأثير، وعن الأثر المباشر لـ (ألف ليلة)؟

أولاً، أنا ضد القراءة بهدف البحث عن ينابيع للكتابة. هذا خطأ. لم يحدث أن جلست لأقرأ كتاباً لأن هذا الكتاب سيفيدني بصورة أو بأخرى. أقرأ وأكتب منذ ٣٠ سنة، ومع هذا فإن الفاصل بين الحالتين ينطلق من فهمي الخاص للعملية الإبداعية، فأنا أعيش حياتي بصورة عادية، لا أتقصر حالة الكاتب، وكل ما يصل إلى ينضح عليّ خلال الكتابة بعملية لاشعورية، يقوم بها في الأغلب الأعم العقل الباطن.

أنا لا أحب الكاتب الذى يترك منزله ويذهب إلى مكان معين بحثاً عن حكاية، أو عن بطل لروايته. ولا أحب أيضاً الكاتب الذى يبحث عن كتاب لأنه بعد قراءته سيخرج منه بعمل ما. التلقائية مهمة جداً. كما أننى أؤمن أن اللاشعور يلعب دوراً أساسياً فى العملية الإبداعية.

إن الأدباء الذين يتحركون وفق «خطة خمسية» بهدف البحث عن موضوعات للكتابة، سواء فى الحياة اليومية أو فى صفحات الكتب، لا يقدمون لنا فى النهاية سوى جثث ميتة تخلو من الروح.

يضاف إلى هذا سبب خاص جداً. أعتقد أنه فى سنة ٦٨ أو ١٩٦٩ كتب رجاء النقاش مقالا فى مجلة «المصور»، كان يدور حول أن نجيب محفوظ قد أصبح عقبة فى طريق الإبداع الروائى العربى، وأنه سيقف بإبداعه فى وجه أى جيل من الروائيين يأتى بعده.

بنى رجاء النقاش نظريته على أساس أنه بعد كل رواية كبير لابد أن تأتى فترة من الجفاف فى الكتابة الروائية. ومعذرة، فأنا أكتب الآن من الذاكرة لأن المقال ليس أمامى. ورغم همه رجاء فى جمع مقالاته عن الشعر، فإنه لم يبد الهمة نفسها فى جمع مقالاته عن الرواية، وباحجلاً لو عاد إلى هذا المقال، وألقى نظرة - انطلاقاً منه - على واقع رواية ما بعد نجيب محفوظ، حتى يختبر، على أرض الواقع، تحقق ما قاله بعد أكثر من ربع قرن.

قال رجاء إن الرواية الروسية توقفت بعد تولستوى فى روسيا، وحدث الشيء نفسه بعد ديكنز فى إنجلترا وبعد بلزاك فى فرنسا. يومها اشتبك سمير ندا مع رجاء فى رد وتعليق. ربما يكون رجاء قد نسى الحكاية كلها، ولكنه لا يدرك أبداً أهمية هذا المقال بالنسبة إلى فى ذلك الوقت.

لقد وضعنى أمام حقيقة مهمة؛ هى أن الرواية المصرية - والعربية أيضاً - مرت قبلنا بمرحلتين؛ الأولى: التأسيس الذى قام به الدكتور هيكل ومن كتبوا فى زمانه.

الثانية: التأصيل؛ وهى مهمة جيل نجيب محفوظ. لقد وصلنا إلى دنيا القص فى وقت كان قد قيل فيه كل ما يمكن أن يقال قبلنا. ولا مفر من أن نقوم بمغامرة الخروج، ثم الخروج على الخروج. كان لابد من رفض الشكل التقليدى المستقر فى القص، الذى كان قد وصل إلى طريق مسدود. حتى فى ظل جيل نجيب محفوظ نفسه.

هكذا أصبحت ذاكرتى المخشوة بقراءات سنوات الصبا ذاكرة ملعونة، وهكذا خاصصت كل ما سبقنى وأقيمت قطعة حقيقية مع كافة أشكال القص السابقة، بما فى ذلك الشكل الوارد لنا من الغرب.

لقد كان هذا هو الجو النفسى الذى كتبت فى ظله نصوصى الرواية الأولى، وهى مرحلة «الروايات الخضراء»: (الحداد)، (أخبار عزة المنيسى)، (البيات الشتوى).



وليس معنى هذا أنني كنت أفتعل التجديد أو أبحث عن التجديد مجرد التجديد. ولكن كان لابد من أن تحرر شهادة ميلادنا - نحن جيل الستينيات - بالغاغلة والمغايرة ومحاولة السير فى طرق ودروب جديدة. وقد فعل كل منا هذا بطريقة الخاصة.

كانت (الليالى) وحكايات المصطبة ودوار الساقية ماثلة فى نتاجى، من خلال محاولة امتلاك القدرة على الحكى والقص، وأن يصبح العالم كله أمامى، دنيا من الحكايات، كل كلمة تحاول إقامة كيان يضيف للذى قبله.

أما التأثير المباشر، فهذا لم يحدث قط بالنسبة لى، لا فى هذه المرحلة ولا فى أى مرحلة تالية من تطورى الفنى، لأنى أقيم مسافة بين ما تقع عليه العين عند القراءة وما يصل إلى الأذن بالسماع، وما يخرج من سن قللى عندما أكتب. لهذا، يمكن القول إن (الليالى) حاضرة وغالبة فى نتاجى الأدبى.

هل هكذا تحولت (الليالى) إلى نقطة تائية فى سنوات البداية المختصرة فقط؟

لا. إن من يزر مكتبى التى تحتل شقتى القديمة فى «مدينة نصر»، لابد أن يجد الآتى: ثمة دولاب مخصص لطبعات كتبى ولكل الطباعات التى صدرت من (لغف ليلة) حتى الآن. وكذلك كافة الكتب والدراسات التى صدرت عنها، سواء فى مصر أو الوطن العربى، وتمكنت من الحصول عليها.

كما أننى فى فترات الاحتشاد من أجل كتابة نص جديد، لدى طقوس أساسية، منها العودة إلى قراءة واحدة من حكايات (الليالى). وعندى أعمال روائية لابد من إلقاء نظرة عليها. ولعل ذلك جزء من البحث عن «البركة» قبل الدخول إلى أرض القداسة، أقصد لحظة الكتابة الروائية.

ولكن قصتى الطويلة عن شهرزاد كتبت مؤخرًا جدًا..

لهذه القصة قصة.. القصة عنوانها: (مرافعة البلبل فى القفص)، وتبدأ حكايتى معها عندما صودرت (ألف ليلة وليلة)؛ صدر حكم من محكمة الآداب بمصادرتها بناء على شكوى تقدم بها لى أمر طائلة. تحولت هذه الشكوى إلى قضية نظرت فى محكمة طنطا، وأصدر القاضى محمد ماهر محمد سليمان - الذى اعتبره رائدا فى مواجهة الفكر بالإجراءات - حكما بالمصادرة.

فى القاهرة حكمت محكمة أول درجة بمصادرة (الليالى)، لأن صاحبة الدعشة والبهاء والمتعة «خدشت الحياء العام». وعندما تقرر نظر القضية فى الاستئناف ذهبت إلى المحكمة. كنت أشعر بالخوف على نفسى من هذه الهجمة الشرسة، وكنت أنصو أننى سوف أجد فى المحكمة كل المبدعين وكافة عشاق الإبداع فى مظاهرة للدفاع عن الحرف المكتوب.. وللأسف لم يكن هناك أحد.



ظلمت أذهب إلى المحكمة حتى صدر الحكم الاستثنائي برفض الحكم الأول. ومن شدة إعجابى بالقاضى الذى أصدر هذا الحكم من أجل إنقاذ بر مصر من الفوضى الناتجة عن حرق (الليالى) فى ميدان عام، ذهبت إليه حيث يعيش.

طوال هذه الفترة لم يكن فى ذهنى أن أكتب قصة عما جرى. ولكن، بعد القضية، سافرت فى رحلة طويلة وبعيدة. سافرت إلى كوريا الشمالية. وذات فجر مرهق فى فندق يصل الأرض بالسماء نبت عنوان القصة: «مرافعة البلبل فى القفص». كان الموضوع جاهزا بلاخلى، وجاء العنوان كى يشده وراءه.

عدت إلى القاهرة وفى تصورى أننى سأبدأ الكتابة فوراً. ولكن التردد أطل بوجهه مرة أخرى. كنت أتهرب لحملة ظالمة وقاسية استهدفت أعمالى: (يحدث فى مصر الآن)، (الحرب فى بر مصر)، (شكاوى المصرى الفصيح).

وكانت النبوية قد أطلت برأسها، وأعفت البعض من عبء حمل الهم الاجتماعى فى الكتابة الإبداعية.

ثم سافرت إلى موسكو، وهناك التقيت سميح القاسم والطاهر وطار وسعدى يوسف، وحكيت - لأول وآخر مرة - حيرتى. سميح هو الذى كان أكثر إنسانية، وأخذ حكايتى على محمل الجد، ودفعنى إلى الكتابة، وبدأ على الفور يمارس معى لعبة كتابة مزدوجة.

ما أن قلت اسم البطلة الذى يتردد فى أعماقى حتى قال السطر الأول والثانى والثالث.

عدت هذه المرة لأقهر مؤامرة إسكافى.

كان من المفروض أن أهدى القصة إلى سميح القاسم، وأنا نادر الإهداء فى أعمالى. ولكن تطورات سياسية باعدت ما بين موقفينا وقلبيننا وضميرنا، فأجلت الإهداء ونشرت الرواية.

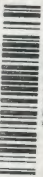
فى الرواية بطلة تخضر بنياها، هى شهرزاد. محاكمتها هى التى فجرت العمل كله. ولكن من المهم أن أؤكد أننى عندما ذهبت إلى المحكمة، لم يكن فى ذهنى أبداً «كتابة ولا يحزنون».

تلك هى حكايتى مع شهرزاد !

ويمكن أن أستعير عنوان كتاب الصديق محسن جاسم الموسوى عنواناً لحكايتى أنا أيضاً: «الوقوف فى دائرة السم» سحر أيتها السيدات والسادة !



Bibliotheca Alexandrina



0531757